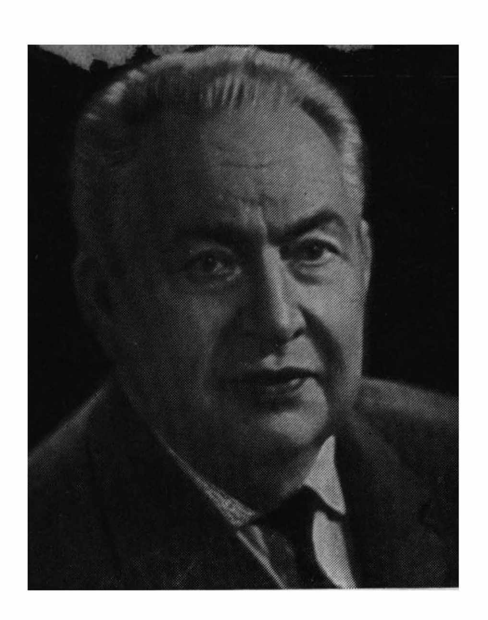
искусство КИНО

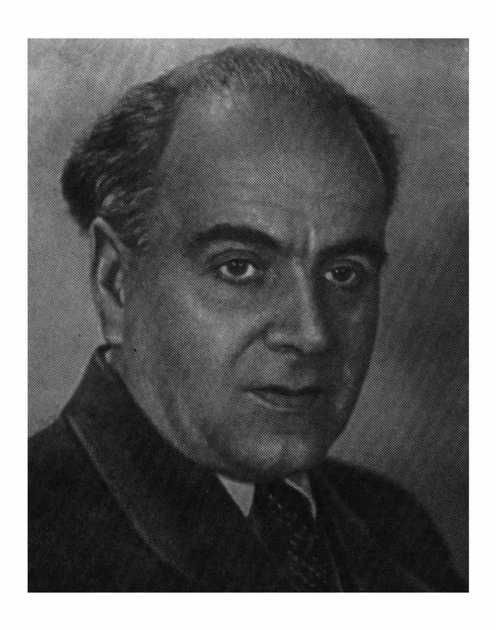
11.70

Поздравляем



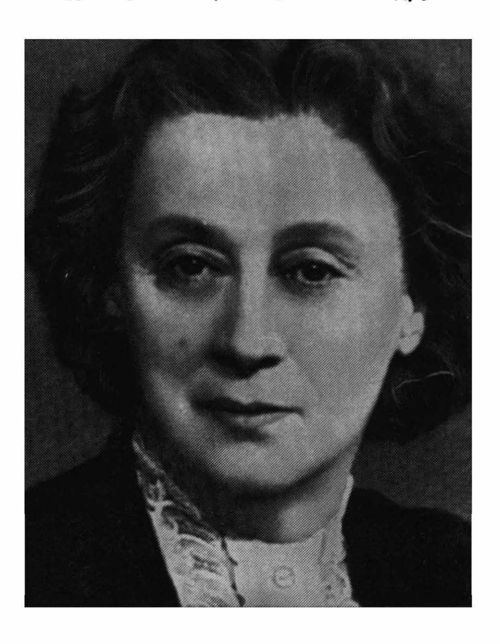
с 75-летием

Осиса Яниса Августовича, народного артиста СССР, лауреата Государственных премий, талант которого способствовал успеху фильмов «Возвращение с победой», «Райнис», «К новому берегу», «Сын рыбака» и других



с 70-летием

Анджапаридзе Веру Ивлиановну, народную артистку СССР, лауреата Государственных премий, чей путь в киноискусстве, начатый еще в годы немого кинематографа, отмечен работами значительными и яркими в таких картинах, как «Саба», «Двадцать шесть комиссаров», «Георгий Саакадзе», «Каджана», «Отарова вдова», «Не горюй!», и многих других



с 60-летием

Леонида Михайловича Кристи, видного режиссера-документалиста, народного артиста РСФСР, заслуженного деятеля искусств Латвийской ССР, лауреата Государственных премий, вложившего много сил в развитие советского документального кино, создавшего фильмы о В. И. Ленине — «Париж, проспект Ленина», «Три весны Ленина», «Ленин. Документы, факты, воспоминания»

искусство КИНО

Ежемесячный журнал

Орган Комитета
по кинематографии
при Совете Министров СССР
и
Союза
кинематографистов СССР

Журнал основан в 1931 году

Рукописи не возвращаются

Издание
Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб.

На 1-й странице обложки: кадр из фильма «На пути к Ленину» (авторы сценария Евгений Габрилович, Хельмут Байерль при участии Герберта Фишера, Гюнтера Райша, режиссер Гюнтер Райш). Справа — актер Готфрид Рихтер в роли Виктора Клейста



Iskustvo Kino

Cinema Art

Адрес редакции: Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Тел. 151-02-72
А 09266. Подписано к печати 16/X 1970 г.
Формат бумаги 70×90 1/16. Печатных листов 12 (условных листов 14)
Тираж 38 000 экз. Заказ 510
Московская типография № 2 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР. Москва, проспект Мира, д. 105

Готовясь к XXIV съезду КПСС

Евгений Матвеев

Делу партии — все наше вдохновение

XXIV съезд Коммунистической партии! Весь наш народ готовится достойно отметить это огромное политическое событие. Берут на себя социалистические обязательства рабочие фабрик и заводов, труженики полей — устанавливают новые трудовые рекорды, завоевывают новые экономические и производственные высоты. И, конечно же, у нас, художников, во много крат вырастает ответственность за каждую написанную строку, за каждый отснятый кадр. Более строгим, придирчивым взглядом обязаны мы смотреть сегодня на результаты своего творчества.

Идеалы партии — это наши собственные идеалы. И главная наша задача — запечатлеть в художественных образах многогранную жизнь общества, отражать его последовательное движение вперед, освещенное великой идеей коммунизма.

Недавно я перечитал доклад Л. И. Брежнева на XXIII съезде партии. Хочу напомнить следующую цитату:

«Партия всегда будет поддерживать искусство и литературу, утверждающие веру в наши идеалы, будет вести непримиримую борьбу против всех проявлений чуждой нам идеологии.

Социалистическое искусство глубоко оптимистично и жизнеутверждающе. Оно умеет зорко разглядеть новое, прогрессивное в нашей жизни, талантливо и ярко показать красоту мира, в котором мы живем, величие целей и идеалов человека нового общества. Это, конечно, не значит, что надо писать только о хорошем. У нас, как известно, немало недостатков, и критика их в произведениях искусства полезна и необходима, она помогает советским людям преодолевать эти недостатки».

Мне, коммунисту с двадцатилетним стажем, слова эти очень близки и дороги. Ведь это и оценка нашего искусства, это и большая — очень большая — поддержка творческих поисков советских художников.

Четыре с лишним года отделяют нас от XXIII съезда КПСС. Этот отрезок времени был насыщен многими крупными событиями в политической, экономической, общественной жизни страны. У партии было много сложных и трудных дел. Но мы, советские художники, всегда ощущали и ощущаем ее повседневную заботу о развитии нашего искусства, в частности кровную заинтересованность в расцвете многонационального советского кинематографа.

Борьба против всяческих проявлений буржуазной идеологии, которую ведет наша партия, — это борьба за идейную чистоту

советского искусства, за его духовную силу. Это борьба за искусство революционного гуманизма и гражданственности, высокого нравственного достоинства и ясной перспективы.

Как совет художникам и как творческое задание воспринимаю я слова Л. И. Брежнева: «Советский художник — активный борец за революционное переустройство мира. Пусть наши литература и искусство, совершенствуя формы и методы художественного творчества, и впредь правдиво, во всей полноте и богатстве показывают многообразие нашей жизни, вдохновляют советский народ в его титаническом труде и борьбе за достижение высоких, благородных целей».

Социалистический реализм — это понятие останется просто фразой, если оно не будет согрето страстной верой в победу ленинских идей, жизнеутверждающим оптимизмом творчества. Если в наших произведениях не будет отражена высокая правда времени.

Жизнь сегодня такими быстрыми темпами идет вперед, что — кажется порой — невозможно за ней угнаться. Несколько лет назад я оказался на окраине Московской области — у границы с Рязанщиной. Заночевать пришлось в деревушке Мягкое. Деревня как деревня — обычные дома, огороды, хозяйственные постройки — словом, отделение рядового совхоза. А вот люди... Они были далеко не рядовыми. Мечтателями, как мне показалось. И вот когда я недавно вновь побывал в Мягком, то не узнал села. Вместо подслеповатых домиков — красивые, напоминающие терема здания. Неужели эта новая деревня, выросшая за столь короткий срок,— манна небесная, упавшая рабочим совхоза прямо в руки? Нет, конечно. Это мечта, помноженная на творческий труд.

Глядел я на новое Мягкое и думал: вот бы нам в искусстве побольше таких свершений! Не уступаем ли мы в чем-то важном героям наших произведений — рабочим, колхозникам, инженерам?.. И хотя идем мы верным, предначертанным партией путем, не слишком ли замедлен порою наш шаг, не случаются ли иногда досадные, непредвиденные задержки в дороге, вынужденные «остановки»?..

Лучшие черты советских людей — беззаветная преданность Родине, идеям партии, бескорыстное служение народу — собраны воедино, сконцентрированы в героях фильмов, которые входят в сокровищницу нашего кинематографа.

Добрый, сильный, прекрасный в своих душевных порывах и свершениях человек во весь рост встает на экране в картинах нашего «золотого фонда». Человек близкий, понятный массам, отвечающий их устремлениям, чаяниям, надеждам.

Но то «золотой фонд»... Еще раз возникает вопрос: довольны ли мы положением дел на нашем фронте сегодня, всегда ли оказываемся на уровне задач, поставленных перед нами партией, народом? Думаю, что успокаиваться нам еще рановато. Честное, требовательное отношение к тому, что мы делаем, зовет к умножению усилий, к мобилизации всех наших духовных, творческих возможностей, требует нового шага вперед.

«А каких замечательных героев ежедневно рождает наша советская действительность — людей великого подвига, окрыленных благородной идеей, людей умных, скромных! Но часто ли мы видим их на экране? Именно таких умных, скромных, умеющих мечтать и, мечтая, совершать поступки, действовать». Эти слова кинорежиссера Иосифа Хейфица — справедливые слова. Вопрос, поставленный им, вполне правомерен. Пытаясь найти «своего» героя, мы зачастую выдумываем его, проходим мимо того, что есть в самой жизни. Не потому ли, что в действительности эти люди иным из нас кажутся слишком «простыми», скромными и нам недосуг внимательнее, глубже вглядеться в них...

Однажды в киевской гостинице ко мне пришел один журналист. Не могу сказать, что я был с ним близко знаком: представили нас как-то друг другу, потом дважды еще встречались на улице — вот и все знаком-

ство. Поинтересовался журналист: чем я занят? Коротко рассказал ему — тем-то и тем-то. В то время я собирался снимать первый свой фильм по повести Анатолия Калинина «Цыган». Журналист попросил дать ему на один-два дня сценарий и ушел. Вскоре он снова появился в гостинице. И с порога: «Как вы после успехов в театре, после актерских удач в кино взялись за такой фильм? Это же фильм для публики!.. Все просто, все понятно, все обыденно. Вы лучше придумайте что-нибудь такое...— он изобразил что-то руками.— Пусть вас посмотрят пятнадцать-двадцать знающих человек и скажут: «Вот это да-а!» Тогда вы сможете смело заявлять, что ваше первое слово в искусстве кинорежиссуры было...» Он не смог подобрать слово, определяющее, каким могло бы стать мое начало в режиссуре. Разговор наш продолжения не имел.

Меня всегда раздражает модная модность, идущая от стремления возвести себя в ранг «элиты». Быть понятным для пятнадцати-двадцати, остаться непонятным миллионному зрителю нетрудно, но это преступление не только перед собственной совестью, а и перед народом, страной. И не только потому, что на каждый фильм затрачиваются большие государственные средства.

Настоящий художник всегда в исканиях. Но не надо специально изобретать свой язык. Если содержание отвечает требованиям эпохи, если суть произведения актуальна по большому счету жизни, выношена, выстрадана тобой — форма придет именно как способ наиболее полно выразить это содержание.

Глубоко заблуждаются, по-моему, те кинематографисты, которые, не признавая собственной неудачи, передергивают плечами: сегодня, мол, их не поняли, поймут через два десятилетия. В киноискусстве то, что сегодня считается модным, завтра старомодно. Разве не бывает так: начинает автор фильм с единственной заботой о новациях, а к концу работы приходит с ощущением, что многое в его фильме уже устарело,— мода переимчива, а формальные «находки» мгновенно становятся расхожими, оставляя ощущение пустоты и никчемности, если нет за ними подлинных открытий — не позаимствованных у моды, а добытых честным творческим трудом, извлеченных из самой жизни.

О нашем времени, о тех, кто в этом времени живет, правдивый рассказ может вести только художник, сделавший идеалы народа, партии своими личными идеалами. Только ему — доверие! Только во имя того, чтобы рассказать о нашем славном современнике, стоит жить и работать.

Мне доводилось в меру сил своих играть, воплощать характеры людей, преобразующих мир. В этой связи хочется поговорить о родственности материала, преподносимого зрителю с экрана, и частицами той жизни, которую приходится видеть ежедневно.

К примеру, «Родная кровь» режиссера М. Ершова. Этот фильм лирично (и мелодраматично — в хорошем смысле слова) рассказывал о смелой и одновременно застенчивой любви солдата Федотова и Сони — женщины, оставленной мужем с «хороводом» голодных детей, да к тому же находящейся на нелегкой работе. И днем и ночью через реку кричат ей: «Эй, паро-ом!» — и надо вставать, несмотря на ночную пору, зябко кутаться в ватник и переправляться с паромом на другую сторону реки. Трудное послевоенное время, трудная любовь — такими были испытания, выпавшие на долю героев. Думаю, что подобных случаев, таких «живых историй» в жизни немало. И, казалось бы, не такое уж сложное дело — рассказать о солдате и многодетной паромщице, о новой любви в большой семье, о сильных характерах, о чистоте чувств.

В фильме я играл роль солдата Федотова — по натуре очень доброго, прожившего нелегкую жизнь и одолевающего нелегкость эту в труде, в борьбе, в активном стремлении переделать мир, людей своей добротой, отношением к окружающим, любовью своей. Этот человек добровольно

стал отцом чужих детей, заменив ушедшего «на волю» мелочного, холодного «папеньку». И вот случилось несчастье, случилось, когда уже жизнь была налажена, и в доме — мир и достаток, и вроде бы фильм был близок к традиционному хорошему концу. Соня, заболев, не выдерживает операции и умирает. Говорят, что беда не приходит одна. На плечи бывшего солдата тяжелым грузом наваливается новое испытание. Вскоре после смерти Сони в доме появляется «папенька» с траурной повязкой на рукаве и предъявляет «родственные» претензии — требует вернуть детей. Федотов предоставляет детям возможность выбрать — к кому пойти. Совершат ли дети предательство по отношению к Федотову или не совершат?..

Как-то в Воронеже у меня была встреча со зрителями — сидим на сцене в Доме культуры; и все, как положено,— речи, поздравления, цветы, вопросы. И вдруг в числе других записок, которые передали мне с просьбой ответить, я нахожу сложенный вчетверо листок бумаги, вырванный из записной книжки. На обороте записки — наискось с нажимом: «Пожалуйста, не читайте вслух». Развертываю... «Я оказался в роли отца: «папеньки», которого изобразили в фильме «Родная кровь», и понял — какой я негодяй... Я обещаю вам, товарищ Федотов, сделать все, чтобы заслужить прощение и вернуться к своим детям. Обещаю сделать все, чтобы им было хорошо...»

По-моему, ради вот такого сильного — очень сильного! — влияния кино на людей мы, актеры, режиссеры, должны жить и работать. Искусство — это не ребус. Если бы содержание «Родной крови» было заключено в заумную форму, фильм вряд ли смог оказать такое воздействие (прямое!) на тех же «папенек». Они отмахнулись бы от фильма, посмеялись, да и только.

Недавно мне в телевизионном фильме «Сохранившие огонь» режиссера Е. Карелова пришлось сыграть роль «красного директора» двадцатых годов, настоящего народного вожака, умницу Ивана Клявина, который мог бы, как Данко, пожертвовать собой — лишь бы его сверстники вошли в завтрашний день. Это человек, взятый со всеми своими слабыми и сильными сторонами, на котором, как на лакмусе, можно проверять настроение народа с его готовностью к борьбе с врагами, тифом, голодом. Иван Клявин — это настоящий коммунист! И нелегко было играть эту роль. Справился я с ней или не справился— решать не мне. Скажу одно: я постарался сконцентрировать в Клявине все лучшее, что удалось мне подглядеть в наших современниках, подглядеть за мою уже довольно немалую жизнь.

То же самое могу сказать и о любимой мной роли Нагульнова — человека активного, преданного революции и на одном, что называется, дыхании решающего многие сложные (и не сложные тоже) проблемы. Верно или неверно решающем — другой вопрос. Этот стремительный, временами безрассудный человек не мог быть иным, всегда и во всем «правильным».

Я считаю за счастье, что мне пришлось сыграть роль Макара Нагульнова в фильме «Поднятая целина». Когда создавалась картина, беспокоило одно обстоятельство: станет ли киногерой Макар Нагульнов личностью, способной увлечь современную молодежь, юношей и девушек, родившихся в послевоенное время. Мне было бы очень тяжело и обидно осознать, что работа не достигла цели, что на экране появился уже отживший свое герой.

Словно стопудовый камень свалился с души, когда я получил письма — копии сочинений учеников десятого класса одной из сельских школ на тему «Мой любимый герой», сочинений, посвященных Макару Нагульнову. «Мне очень бы хотелось походить на вас, товарищ Макар»,— прочитал я в одном из них и понял, что не актера Матвеева увидели на экране десятиклассники, перед ними была не роль, лучше или хуже сыгранная,— им открылся человек, до последнего своего дыхания преданный революции, Коммунистической партии, и был он им близок, мил, дорог...

Помните слова Макара:

—Мне без партии не жить!.. И я партии буду ишо нужон...

В этих словах, бесхитростных, отчаянных,— весь Макар Нагульнов.

Иван Клявин, о котором шла речь выше, для меня — родной брат Нагульнова, брат по мечте, по дерзанию, по жажде новой жизни. И потому, работая над образом Клявина, я попытался перенести в него то ценное, что было в Нагульнове. Порой даже старался отличить Ивана Клявина от Нагульнова только внешним обликом: походкой, жестами, манерой поведения. В таком «повторе» я не видел ничего страшного. Ведь Клявин и Нагульнов люди одного склада, и цель у них одна. Конечно, не бывает двух совершенно одинаковых людей, и, естественно, человеческие индивидуальности моих героев различны, сходны их принципиальные черты.

Клявин и Нагульнов — люди из гущи народной. Один — городской, другой — сельский...

Сельская тема. На мой взгляд, сегодня далеко не блещут «деревенскими» произведениями ни кино, ни литература. Что, у нас «деревенщики» перевелись? Или талантливых сценаристов, режиссеров нет? По-моему, есть. Так почему же не появляется на свет вторая, третья «Поднятая целина»? Я имею в виду не дубли, а новые произведения, равные по зажигательной силе шолоховской книге.

Довольно часто мне приходится бывать на селе. Иногда я поражаюсь, находя знакомые нагульновские или давыдовские черты в зоотехниках и агрономах, в председателях сельсоветов и парторгах колхозов. Вижу ту же жажду действовать, ту же фанатическую влюбленность в землю — но у этих Давыдовых и Нагульновых за плечами уже высшее образование, и на вооружении не ветхий плуг и конная борона, а современная техника. Почему же такие люди не появляются сегодня в литературе, в кино?

Горько, но неоспоримо, как факт: после «Председателя» Ю. Нагибина и А. Салтыкова нет, не появилось ни одного значительного «деревенского» фильма.

К числу наших современников по праву относятся и те, кто полвека назад боролся за новую жизнь, за новое государство, за равенство и братство людей на земле. Кто во имя этой жизни погиб. Мы обязаны их тоже считать своими современниками, ибо им присуще все самое благородное, сокровенное, чем богат человек.

С такой мыслью я приступал к работе над фильмом о Петре Петровиче Шмидте, Человеке с большой буквы. Разве он не наш современник?

Фильм этот доставил мне много радостей и волнений — порой казалось, что многое я делаю не так, как хотелось бы, «засушиваю» эпизоды, неверно распределяю актеров. Но оценить фильм или эпизод можно только, когда лента смонтирована, склеена полностью, когда показана на рабочем экране и есть возможность «отойти в сторону», подумать, взвесить все «за» и «против». Хотя и такая оценка будет сугубо профессиональной... Надо еще узнать, как отнесется к фильму зритель?

На мою долю выпало такое испытание. В начале апреля этого года в Осаке состоялся Международный кинофестиваль. Естественно, съехались многие режиссеры с мировыми именами. Советское кино, к моей великой чести, было представлено фильмом «Почтовый роман». Вступил я на «порог» Японии, признаюсь, с беспокойством: как-то здесь примут фильм, ведь его «соседями» по экрану оказались произведения известных мастеров кино... Но вот прошло несколько дней, и я с удивлением узнал, что фильмы фестиваля плохо посещаются — многие не «набирают» даже половины зала. Потом разобрался, в чем дело,— добрые пятьдесят процентов представленных на конкурс лент носили заведомо коммерческий характер, не отличались ни высоким вкусом, ни художественным уровнем. Но были и сильные, честно сделанные фильмы.

Наступил день просмотра «Почтового романа». В зале, который вмещает более

полутора тысяч человек, почти нет свободных мест. Редкая ситуация для фестиваля. Что же произошло? Ведь «Почтовый роман» — фильм, который рекламировали не больше, чем другие.

Начался показ. Сижу ни жив, ни мертв... Кончился фильм... И вдруг японцы — очень сдержанные люди — устроили овацию. Чему аплодировали они? Удивились цвету фильма? Вряд ли. Фильм был отснят на пленке среднего качества. Удивились виртуозности съемок? Нет, язык камеры простой, а порой, если хотите,— скупой. Режиссерским находкам? Конечно же, нет — в режиссуре я почти новичок, это мой второй по счету фильм. И актеры были для них незнакомы. Что же заставило японцев аплодировать?

На фоне продукции, воспевающей насилие, секс,— фильм, рассказывающий о красоте чувств, о человеке, зажигающем души революционным порывом, воспринимался как нечто несущее в себе надежду, свет положительного идеала.

И еще. Когда-то я снимался в фильме — экранизации романа Даниила Гранина «Искатели» — играл роль Лобанова. Фильм во многом был справедливо раскритикован. Но своего героя я, исполнитель, забыть не могу. Лобанов — по натуре своей революционер, ищущий человек, разрушитель рутинных устоев. Мне очень хочется вновь сыграть Лобанова — современного «искателя», энергичного борца.

Сейчас я работаю над фильмом «Смертный враг» — экранизацией ранних рассказов Михаила Александровича Шолохова. Фильм расскажет об установлении Советской власти на Дону. Об этом и написано много, и лент снято достаточно. Знакома зрителю и тема раскрепощения человеческого духа, тема торжества истины... Как поставить фильм, чтобы он не стал всего лишь вариантом уже известного?! Это задача нелегкая. Но только решив ее, можно рассчитывать на удачу картины.

Итак, впереди опять дорога. Опять поиск. Поиск радостный и мучительный одновременно. Таков удел художника. В канун съезда партии и литераторы, и кинематографисты, и деятели театра продолжают вписывать новые страницы, новые главы в художественную летопись нашего времени. И я буду бесконечно рад, если мой скромный труд найдет в ней свое, пусть малое, место.

И. Галин,
Л. Николаев

Человеку, украсившему землю

НА СЪЕМКАХ ФИЛЬМА «КРЕСТЬЯНЕ» (ЦСДФ)

Эти слова — посвящение. Они адресованы всем героям нашего будущего фильма, советским крестьянам, всем, кто в поте лица добывает свой хлеб. И наш с вами тоже.

Мы говорим о фильме, которого еще нет. Но будет непременно. И не потому, что значится он в планах, не потому, что снято уже без малого 15 тысяч метров пленки. А потому, что фильм должен быть. Его ждут (мы это знаем со слов самих крестьян) и ждут, увы, давно.

Задача стоит сложная — в рамках полнометражного фильма дать картину жизни колхозного села, обсудить на живом, доподлинном материале основные проблемы сельскохозяйственного производства, подвести итоги и показать перспективы дальнейшего развития колхозной деревни, создать обобщенный образ советского крестьянина — нашего современника.

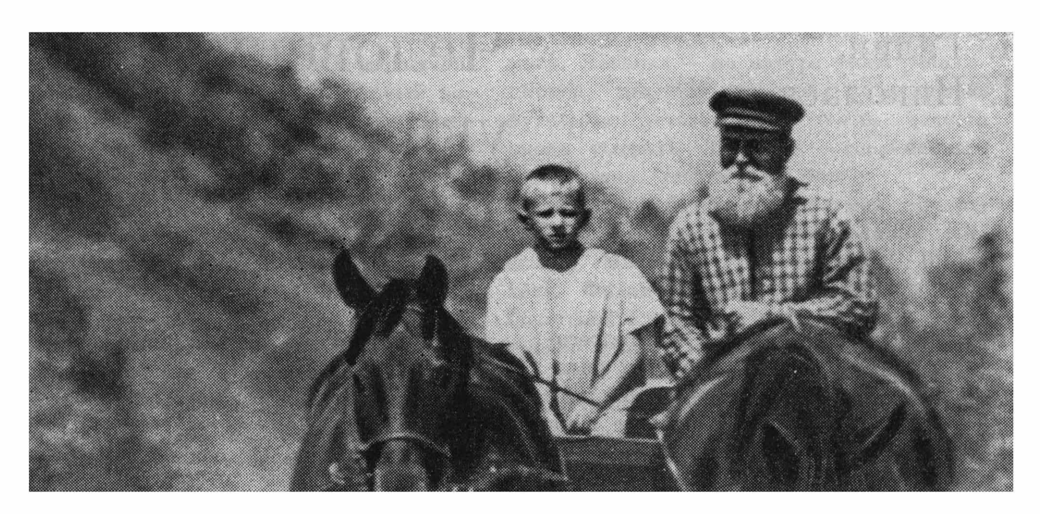
Советские крестьяне. Трудный путь духовного роста прошли они, пока старые «мой» и «мое» стало для них «наш» и «наше». Такой переворот можно смело назвать революцией умов в деревне, назвать одной из самых великих побед, одержанных партией! Была осуществлена грандиозная, бесконечно многогранная и сложная экономическая и моральная программа освобождения человека из кабалы у земли, собственности, темноты, осуществлена так, как начертал ее Ленин.

Мыслимо ли даже в очень большом фильме или в десяти фильмах с достаточной полнотой рассказать обо всем этом, рассказать о самом огромном цехе страны, цехе под открытым небом, о людях его, о проблемах? Задача чрезвычайно трудная.

Как выбрать то главное, что определяет лицо современной деревни? Какой колхоз можно назвать примером для других? Как поспеть за переменами, какими отмечено последнее пятилетие?

Эти и тысячи других вопросов мучили нас. Фильм должен стать документом определенного этапа в жизни страны, в развитии ее сельского хозяйства. Мы начинали работу над картиной в очень знаменательное и ответственное время — почти тотчас же после III съезда колхозников и декабрьского Пленума ЦК КПСС, и буквально в канун Ленинского юбилея. В разгар съемок прошел июльский Пленум ЦК, целиком посвященный сельскому хозяйству. Наконец, было объявлено о предстоящем XXIV съезде Коммунистической партии Советского Союза. Все эти события должны органично войти в живую ткань фильма, сообщить ему остроту и значимость в соответствии с духом исторических свершений года.

Итак, из всего разнообразия проблем и задач, стоящих перед нашим крестьянством, для фильма было выбрано пять вопросов: о земле, о защите и накоплении ее плодородия; о научно-технической революции в животноводстве — переворот, по значению равный тому, что некогда был произведен в нашей стране появлением трактора; о роли науки — могучей производительной силы в современном сельском хозяйстве; о проблеме «круглого года» — изжитии сезонности с помощью подсобных промыслов и создания агропромышленных комплексов. И, наконец, вопрос



Сказка. Фильм начнется с этого кадра

вопросов — о производстве рабочей силы, о кадрах, о подготовке их, о тех, кто должен прийти на смену ветеранам...

С момента запуска картины в производство прошло более полугода. Позади тысячи, десятки тысяч километров дорог, десятки, сотни встреч, в сейфах тысячи метров пленки.

Время воспоминаний, раздумий об услышанном, увиденном...

Нам довелось присутствовать на совещании агрономов Новокубанского района Краснодарского края. Была острая, живая дискуссия земледельцев. Самый опытный среди них — А. Недилько, агроном, первый секретарь райкома.

Земли у нас, конечно, много. Но из всей толщи земной тверди жизнь всему сущему дает слой в несколько сантиметров. Именно в них заключены все элементы и питательные вещества, что год за годом слагают наши урожаи. Это первое.

Второе. Каждый гектар пашни необходимо сегодня использовать со всей возможной эффективностью. Ведь по научным нормам человеку нужно в год 100 килограммов мяса, 400 литров молока, 300 яиц, это не считая хлеба, овощей и фруктов. Население же в стране прибывает. Поэтому и нужно, чтобы не уменьшался надел пашни, приходящийся на каждого из нас.

Вот почему А. Ф. Недилько говорил о знании и ответственности, об обязанности беречь землю...

●

Последняя встреча с А. Ф. Недилько. Запомнилась даже дата: 4 июля. Короткое интервью на краю пшеничного поля под рокот комбайнов:

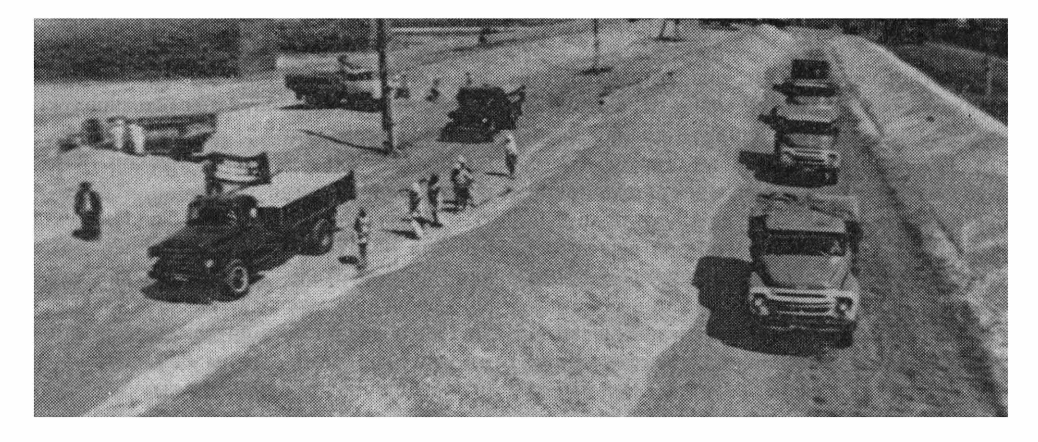
— Вчера закончил свою работу Пленум Центрального Комитета партии, посвященный сельскому хозяйству... Программа большая... Но если выделить одно из главных направлений — так это творческое, бережное отношение к земле. Оно требует от земледельца не только мастерства, но и пересмотра ряда положений, которые еще вчера казались пахарю незыблемыми... И в самом деле, кое-кому придется переучиваться.

●

Есть люди, сами имена которых стали олицетворением колхозной истории. Они известны не только крестьянам, известны и далеко за пределами своих колхозов, районов... Таков Аким Васильевич Горшков, вот уже более сорока лет председательствующий в колхозе «Большевик» Вла-







Жаркое лето Кубани

димирской области. Магнитная лента повторяет неторопливый его рассказ:

— В наших северных краях лето короткое. Весна и осень ему под стать. А вот зима — полгода, знаете ли, а то и больше. Так что понятие «лето зиму кормит» для нас не вполне справедливо...

Вспоминается сам Аким Васильевич, всегда в темном костюме и белой сорочке с галстуком. За спиной над его креслом в правлении старинный барометр — самая дорогая реликвия первых колхозных лет; барометр висел еще в шалаше на неприветливой болотной земле, когда семь бедняцких семей учились жить коллективом.

Разговор идет о подсобных промыслах.

— В сельском хозяйстве северных областей сезонность работ — это бич, разорение. Лег на поля снег — и начинается вынужденное безделье. А человеческую энергию копить нельзя, нельзя использовать летом прожитый зимою день... Вокруг нас государственные лесоразработки. Колхоз и подрядился убирать отходы древесины после лесорубов. Наши люди вязали метлы для московских дворников, корчевали пни и жгли из них древесный уголь. А попутно удовлетворяли спрос на топорища, черенки для лопат... А стружка? Всем нужна упаковочная стружка. Поставили два станка — и пять человек приносят десятки тысяч прибыли...

Возражаем, что основа-де — сельское производство. Городу нужно мясо, молоко, хлеб...

— Кто же спорит? Но только, знаете ли, коровам нужен добрый корм и хорошие коровники, а хлебу — жирная почва, богатая фосфором, азотом, микроэлементами. Интенсификация — это дополнительное вложение капитала. Откуда-то его надо было взять... Вот тут и выручает извечный крестьянский помощник — промысел. Не мы его выдумали, но именно он помог нам встать на ноги... Было время, когда зима кормила «Большевик» даже сытнее, чем лето. Теперь, можно сказать, промысел стал действительно подсобным.

Один из основателей колхозного движения, Горшков участвовал в работе III съезда колхозников. Там в составе комиссии по выработке Проекта нового Устава колхозов он отстаивал права колхозов развивать подсобные промыслы...

— Подсобные промыслы — вопрос в Уставе частный. И для съезда, конечно, тоже. Главное... главного было много. Трудно выделить... Хотя мне, наверное, легче, чем молодым. Ведь нам, старикам, виднее. Когда история колхозная вот здесь в руках и перед глазами, понимаешь — к этому мы шли все наши трудные годы. Для нас колхоз был настоящей школой коммунизма. Так и определено в проекте...

О съезде Горшков рассказывает долго, подробно. С гордостью.

— История успеет по достоинству оценить наш съезд и новый Устав... Чтобы понять его значение, нужно быть крестьянином. Нужно было на себе прочувствовать прежнюю систему планирования и поставок, чтобы оценить расширение съездом и Уставом хозяйственной самостоятельности колхозов. А гарантированная оплата труда! А пенсионное обеспечение колхозников! А те же подсобные предприятия и промыслы...

●

Уже отсняты подсобные предприятия в прибалтийском колхозе «Адажи», агропромышленный комплекс в колхозе имени Калинина на Кубани, консервные заводы и мельницы, парники и кирпичные заводы. «Зимний урожай» перестает быть только зимним. Переработка сельхозпродуктов идет круглый год.

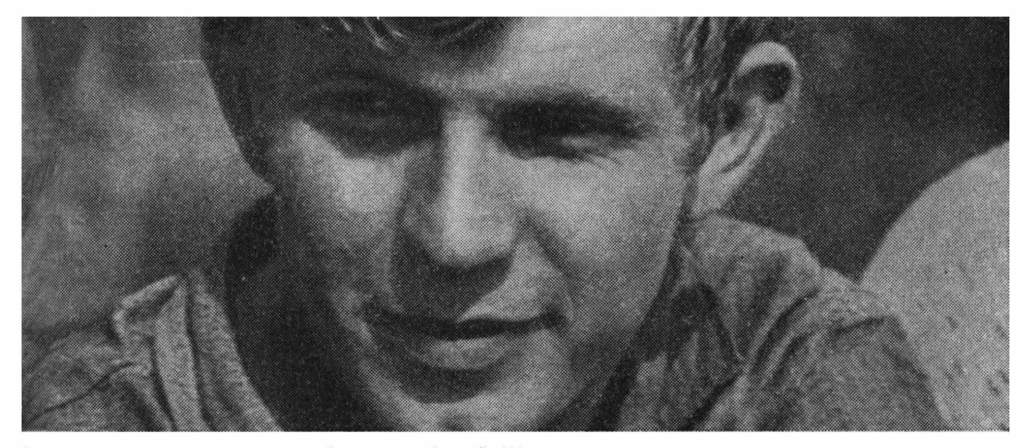
Председатель колхоза «Адажи» И. Кукелис говорил нам:

— Что было бы с промышленностью, работай она только шесть месяцев в году, как мы работали раньше и как сейчас еще работают многие?

Можно сказать по-другому: если занять колхозников всей страны 270 дней в году (а у Горшкова они заняты 305 дней), государство получит такие объемы труда, какие сейчас приходятся на всю черную



Один из героев фильма А. Ф. Недилько — первый секретарь Новокубанского райкома (второй справа). Слева от него — лауреат премии Ленинского комсомола В. Первицкий



Один из тех, кто в поте лица добывает хлеб свой. И наш с вами тоже

металлургию, добычу угля и нефти, производство нефтепродуктов, вместе взятые! Вот каким помощником может стать промысел!

●

19 октября 1920 года ленинской рукой была написана формула: «Тракторы и колхозы». Слева — тракторы, символ технического преобразования, справа — колхозы. «Мы знаем, как обеспечить основы коммунизма в земледелии,— говорил Владимир Ильич,— это можно сделать ценой громадной технической эволюции».

Ленинские слова не потеряли своего значения. В решениях июльского Пленума особое внимание уделено техническому перевооружению колхозного и совхозного производства, увеличению выпуска машин для сельского хозяйства. Особое внимание уделено механизации трудоемких процессов в животноводстве. Несомненно, что сегодня хорошая доильная установка, кормораздатчик, фермский транспортер — те же

ударные орудия прогресса, какими некогда были «фордзоны» и комбайны «Коммунар». Необходимо устранить разрыв в темпах развития двух главных отраслей сельского хозяйства. Сегодня — время технической революции в животноводстве, время ломки и громадного созидания!

А выразиться скромнее — специализация, создание промышленных животноводческих комплексов. Разговор об этом — содержание целой главы в нашем фильме, главы под названием «Фабрики в полях». Место действия — Белгородский район. Главные герои — А. Л. Котов, председатель спецхоза по откорму крупного рогатого скота, его заместитель по науке А. И. Кравченко, В. П. Горин, председатель соседнего свиноводческого спецхоза, и главный специалист этого спецхоза В. А. Панов, А. И. Крючков — председатель овцеводческого колхоза, В. В. Кондратьев — заведующий колхозной фабрикой по производству яиц и куриного мяса; свинари и птичницы, стригали и зоотехники. Самое примечательное в этих людях — горячая приверженность специализации, энтузиазм, которым охвачены абсолютно все — от руководителей области и района до колхозных сторожей.

Использовав возможности, созданные мартовским Пленумом ЦК партии, белгородцы так перестроили систему плановзаказов, что производство свинины за весь район взял на себя один колхоз, откормом бычков занялся другой, производством яиц — третий, баранины и шерсти — четвертый. Вместо многоотраслевых колхозов четкое разделение труда, массовое производство на промышленной основе.

Вспоминаются слова А. Л. Котова:

— За пять лет мы увеличили производство мяса в 35 раз и продаем его в два раза больше, чем весь район до специализации. Себестоимость за это же время уменьшилась втрое — с полутора рублей до 50 копеек килограмм. Благодаря полной механизации на центнер привеса у нас расходуется менее одного человеко-дня, в то время как до специализации уходило 6—8 дней. Нас радует, что опыт нашей белгородской специализации был особо отмечен в последних решениях партии и правительства. Я уверен, если бы все колхозы пошли этим путем, проблему мяса в стране можно было бы решать гораздо успешнее.

Да, уже сегодня только внедрением комплексной механизации можно поднять производительность труда на фермах в 10—14 раз! К сожалению, пока еще из 613 ты-



«Утиная массовка»





Этим девочкам адресовал И. Н. Переверзев слова о труде крестьянском

сяч ферм страны считаются механизированными только 45 тысяч.

Старая истина «мелким хозяйствам из нужды не выйти» приобретает нынче новый смысл: необходима специализация и укрупнение ферм, подчинение сельского хозяйства законам поточного производства...

Мы разговаривали с белгородскими крестьянами, зоотехниками, кормачами, свинарками, и каждая беседа убеждала нас — да, этот путь по душе здесь каждому. Повсеместно восьмичасовой рабочий день на комплексах при двух выходных в неделю, высокие заработки, возможность трудиться творчески, повышать квалификацию... Вот они — социальные перемены, характеризующие наше время.

●

Еще тема. Еще проблема. Может быть, самая нелегкая, потому что касается непосредственно человека, живущего на селе, работающего в поле и на ферме...

Отток молодежи из колхозов. В город, в город, в город. Пишут об этом в газетах,

в журналах, спорят, исследуют причины, направления человеческих миграций. Мимо не пройдешь. Заколоченные избы — знак тревожный — никого не оставляют равнодушным. С чего бы ни начинался разговор и где бы ни начинался, всюду упирается в «кадры»...

Сколько было горьких и справедливых слов, но в памяти сохранились и такие:

— Уезжают? Это закономерное явление,— говорил Иван Николаевич Переверзев, председатель одного из кубанских колхозов.— Скажем, кто-то хочет быть врачом или инженером. Почему мы должны противиться этому? Мы должны бить земной поклон тем, кто сразу после школы, молодым, идет на поле, на ферму. Это же тяжелая работа.

И еще один разговор, беседа И. Н. Переверзева со школьницами на току во время короткого обеденного перерыва:

— На земле много профессий. Хорошо быть врачом, учителем, инженером, музыкантом. Все эти и другие профессии очень нужны. Однако главной специальностью всегда была, есть и будет специальность крестьянина. Представьте себе такую ГЭС, как Братская, без воды. Она будет стоять мертвым капиталом и прекратит жизнь тысяч мелких и крупных предприятий. А когда она работает — живет и развивается все вокруг нее, все связанное с нею. Так и труд крестьянина. Он тяжел пока еще, находится в зависимости от погодных условий, менее привлекателен эстетически по сравнению со многими специальностями. И задача всех нас и вас тоже — сделать чрезвычайно нужный труд крестьян привлекательным и даже, коль хотите, красивым. Эта задача будет решена. По-другому нельзя.

●

Крестьяне...

Сколько встреч, сколько разговоров, споров осталось на пленке, а еще больше в памяти. Пожалуй, самого интересного мы здесь рассказать не успели. Расскажем в фильме. И о том, что видено, и о том, что еще предстоит увидеть. Ведь съемки фильма еще не окончены. Наступает осень — сборы щедрых даров земли. А может быть, показать в финале картины огромную ярмарку?

По всей стране — на Украине и в Киргизии, на Кубани и в Узбекистане, в Закавказье и Прибалтике — собрать по сценке, по кадрику. И выплеснуть на экран все разом, чтобы смешалось в праздничном хороводе, как гимн нашему времени, как итог трудового крестьянского года!

Б. Глебов

Научно-технический прогресс и научный фильм

XXIV съезд КПСС определит пути дальнейшего развития советского общества, в жизни которого решающее значение приобретает широкое использование достижений научно-технической революции наших дней.

Мы предлагаем вниманию читателей выступления крупнейших советских ученых — академиков А. П. Крылова, А. М. Прохорова, В. А. Энгельгардта и статью журналиста Б. Глебова по проблемам, связанным с освещением научно-технического прогресса на большом экране.

«Ум человеческий открыл много диковинного в природе и откроет еще больше, увеличивая тем свою власть над ней...»* Эти слова Владимира Ильича Ленина звучат в наше время многозначительным эпиграфом к любому деянию, представляющему собой звено в цепи поразительных событий современной научно-технической революции.

В журнальном очерке, каким бы объемистым он ни казался, право, трудно даже перечислить основные стратегические направления современного научно-технического мышления. Оставим это специалистам, ученым, ибо границы науки беспредельны, многогранны. К тому же каждое такое направление по мере совершенствования средств исследования и технологии промышленного производства проявляет неодолимую тенденцию к охвату всей широты явлений, к проникновению в глубины, без познания которых движение вперед становится немыслимым.

Для тех же, кто посвятил себя искусству популяризации, это влечет за собой предельную усложненность задач. Первое и основное, с чем приходится сталкиваться популяризатору,— это выделение, установление главного; необходимость своего рода сепарации богатств науки и техники, отделение «злаков от плевел». Говоря иными словами, любому популяризатору важно с максимальной четкостью и быстротой определить темы — первостепенную, второстепенную, третьестепенную; важно суметь реализовать творческий замысел так, чтобы тему не принизить или, наоборот, не придать ей значение незаслуженно важное.

Постижение этих истин, конечно же, не следствие наития. Оно — в этом нет сомнения — итог постоянного изучения явлений жизни, а главное — того влияния, которое на них оказывает научно-технический прогресс.

Пожалуй, единственным, наиболее серьезным киноизданием, способным оперативно решать проблемы такого рода популяризации, является журнал «Наука и техника». Он популярен в лучшем смысле этого слова, доступен каждому и широко известен на территории всей страны.

Журнал не оставляет без внимания главные — стратегические направления современной науки и техники. В нем находят свое отражение и усовершенствованная технология производства металлов (1969, № 2), и новая техника, созданная машиностроителями и станкостроителями (1969, № 3). Он информирует и о прессе большой мощности, созданном во ВНИИМЕТМАШе, и о новом копировально-фрезерном станке, и об испытаниях автомобиля (1969, № 4), и о многом другом.

*В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 18, стр. 298.

Эти и многие иные сюжеты журнала внушают уважение своим изобразительным качеством, мастерски написанным комментарием. Ведь совсем не просто отснять на пленку всю эту «железную натуру», оживить ее, заинтересовать ею зрителя.

Журнал «Наука и техника» должен обладать максимумом мобильности для того, чтобы успеть за бурным бегом событий. Между тем творческий потенциал журнала куда более высок, чем его организационно-технические возможности. В самом деле, любое печатное издание, выполняющее задачи, родственные «Науке и технике», находится в производственных условиях куда более благоприятных. Оно располагает обширным штатом корреспондентов. К их услугам самые скоростные в наше время средства передвижения и передачи информации, мощные орудия ее воспроизводства на бумажной полосе миллионными тиражами. К тому же печатные газеты и журналы весьма восприимчивы и в смысле опосредствования информации. Слова и фотоснимка вполне достаточно для отображения события в его статике.

Иное дело кино. Оно тем и привлекательно, что воспроизводит эти же события в их динамическом развитии, в движении во времени. Для этого, разумеется, знаний, эрудиции одного сценариста, способного изложить интересную проблему на бумаге, явно недостаточно. Жизненность, интересность киносюжетов достигаются работой и режиссера и оператора, которые пользуются все еще, увы, громоздкой аппаратурой и осветительной техникой. А ведь их надлежит для съемок перебрасывать из конца в конец страны часто ради пятишестиминутной ленты.

Бывает так, что в силу организационных неполадок *«охота»* за ценной, оперативной киноинформацией по науке и технике становится затруднительной, и тогда место ее занимает информация не столь уж значительная, а подчас попросту устаревшая, но внешне эффектная.

Таковы, с моей точки зрения, сюжеты о применении ультразвуковой техники при переломах костей, о «новом» материале — стеклопрофилите и пр.

Жизнь стремительно движется вперед, и тот, кто не успевает достаточно быстро реагировать на ее явления, события, факты, подчас предстает со стороны в свете довольно непривлекательном. Научно-технический прогресс не терпит застоя не только в своем непосредственном развитии, но и в отображении как отдельных фактов, так и этапов своего поступательного движения.

Идет ли наше научно-популярное кино в ногу со временем? Безусловно, да. Но вправе ли мы утверждать, что фильмы, выпускаемые на большой экран, всегда злободневны и, так сказать, «бьют в самую точку». Утверждать такое значило бы грешить против истины. От рождения научной или технической новинки до ее появления на экране проходят часто не месяцы, а годы. Это в одинаковой мере относится как к журнальным сюжетам, так и к отдельным картинам. Вот и получается, что многое, а иногда главное ускользает от кинообъектива.

Не будем далеко ходить за примерами. Возьмем в качестве отправной точки начало нынешнего года. Оно так же, как и весь нынешний — ленинский — год, было богато событиями, составляющими своего рода поток в последовательном движении научно-технического прогресса. Запечатлены ли эти события на пленке?

Генеральный секретарь Центрального Комитета КПСС Леонид Ильич Брежнев в своей речи перед избирателями Бауманского избирательного округа Москвы охарактеризовал особенности следующего пятилетнего плана. Предстоит новый, качественно более важный этап роста нашей промышленности и прежде всего тех ее отраслей, которые производят средства производства, обеспечивают энергетическую базу экономики, определяют научно-технический прогресс. Л. И. Брежнев говорил о важности правильного использования экономических рычагов развития, о необходимости дальнейшего совер-

шенствования системы управления народным хозяйством.

Могучими средствами этого управления являются ЭВМ — электронно-вычислительные машины, действующие в наше время уже не локально, а в составе мощных комплексов, способных учитывать многочисленные факторы развития, предвидеть последствия, их влияние на промышленность и сельское хозяйство.

Переход на новую систему планирования и экономического стимулирования вызвал к жизни все более резко ощутимую потребность в использовании этих могучих средств управления, способных учитывать все без исключения особенности современного производства. Ведь теперь при выполнении той или иной программы уже недостаточно учета таких само собой разумеющихся величин, как расход сырья, материалов, энергии, труда людей и работы машин. Чтобы вскрыть резервы производства, его командирам важно тщательно проследить путь каждой, пусть даже самой мелкой детали на той дороге, где полоса стали, порошок синтетической смолы, полотнище ткани превращаются в полноценное, конструктивно завершенное изделие. Справиться с подобной задачей может лишь вычислительная техника. Уже сложилась отчетливая закономерность, состоящая в том, что вычислительная техника проникает все глубже и дальше в широко разветвленный организм нашего народного хозяйства.

Весьма многозначительно в этой связи звучит, например, сообщение о том, что в Ленинграде возникла недавно новая фирма «Ленсистемотехника». Ей предстоит выполнить интереснейшую научно-техническую задачу — смоделировать автоматизированную систему управления (АСУ), которая свяжет в единый комплекс все сложное хозяйство огромного города. Основываясь на последних достижениях науки и техники, звенья фирмы создадут перспективный план развития строительства, транспорта, бытового обслуживания, торговли Ленинграда.

Подобного в нашей практике еще не было. Буквально повсюду идет бурный процесс формирования систем математического управления уже не цехами или заводами, а целыми отраслями индустрии. Это вызывает громадный интерес у каждого. Ведь речь идет о широкой автоматизации производства, его приобщении к точным законам математического анализа и логики.

Всесоюзное объединение «Автоматика», например, разработало проект кибернетической системы, которая будет управлять промышленностью строительных материалов в Москве. К ее «мозгу» протянется широкий комплекс устройств и приспособлений для так называемого периферийного сбора информации. Он соединит вычислительную машину с восемьюдесятью предприятиями, вырабатывающими для московских строек железобетон, термоизоляционные и другие материалы, керамику. Периферийная система, о которой идет речь, представляет собой особую новинку.

А вот еще один факт. Он родился, так сказать, в том же календарном отрезке времени. В городе Грозном создана новая автоматическая система с мифическим названием «Кентавр». Она направляет и контролирует действие сорока объектов современного нефтепромысла при самом минимальном участии человека. Это важнейший шаг на пути к полной автоматизации добычи нефти, к резкому снижению коэффициента использования в этой области производства ручного труда. Весьма любопытно, что система «Кентавр» не нуждается в специальных сложных коммуникациях связи. Для передачи и приема информации здесь используются обычные линии электропередач. Послушный заданной программе «Кентавр» запускает мощные насосы, останавливает их, сигнализирует об аварии, измеряет добычу и делает многое другое.

Работы, о которых шла речь, полны значения. Это вехи в развитии научно-технического прогресса и безусловно заслуживают внимания кино. Между тем

не исключена возможность, что кинозритель так и не узнает о них, ибо глубокое, а главное, оперативное раскрытие подобных тем, к сожалению, не привлекло внимания научного кино. Куда проще, бесхлопотнее снимать локальные сюжеты, показывать одну какую-либо конкретную машину или один элемент управляющей системы. Всегда и везде легче было брать то, что лежит на поверхности, что не затрудняет необходимостью глубокого раскрытия темы. Между тем решать эти темы в кино крайне важно широко, пропагандистски значимо, оперативно. При всей своей значительности эти факты прежде всего событийны. В минувшем году – четвертом году пятилетки — был весьма своевременным показ того, как кибернетика помогает заводу, руднику, комбинату. Тогда, например, на крупнейшем в стране Харьковском турбинном заводе вступил в строй комплекс сложных электронных машин, освободивший большую группу квалифицированных инженеров от расчетов, связанных с проектированием турбин и их промышленным изготовлением. Аналогичный комплекс поселился и на Уфимском нефтеперерабатывающем заводе имени XXII съезда КПСС. Весь технологический цикл здесь основан на непрерывной регулировке, движущим началом которой был человек. Теперь его сменила ЭВМ. На некоторых машиностроительных предприятиях ЭВМ выступает в роли конструктора.

В нынешнем же году эти факты уже рассматриваются в качестве локальных, имеющих, так сказать, «местное» значение. Теперь на повестке дня — создание систем управления неизмеримо более значимых и сложных. Их своевременный кинопоказ — важная задача.

Если заглянуть в пятилетний план, осуществление которого близится сейчас к завершению, то в одном из первых его разделов мы встретимся с задачами, поставленными перед машиностроением и металлообработкой. Это естественно. Отрасль эту в наше время называют с полным к тому основанием сердцевиной индустрии. Она изготовляет турбины и тепловозы, нефтеаппаратуру и металлорежущие станки, кузнечно-прессовое оборудование, автомобили, тракторы, самолеты и многое другое. Надо сказать, что машиностроению в кино повезло. Почти в каждом киножурнале и многих фильмах демонстрируются новые машины, которыми наша промышленность вправе гордиться*.

Каждые пять минут полезного рабочего времени этой отрасли рождают восемь автомобилей, четыре трактора, два металлорежущих станка и множество иных видов разнообразнейшей продукции машиностроительного производства. Эти цифры поистине величественны.

Между тем ни в архивах, ни в действующей кинотеке нет ни одной научно-популярной, публицистической ленты, посвященной не отдельному изделию или предприятию, а развитию отрасли в целом, хотя изменения, которые здесь непрерывно происходят, в прямом смысле этого слова революционны. Нет и, так сказать, глубинного показа отдельных видов продукции машиностроения, хотя они так и просятся на экран. Вот пример.

Редкий фильм о горных разработках, прокладке газовых магистралей или строительстве оросительных систем обходится без прямой или косвенной демонстрации «величественных, решетчатых стрел» экскаваторов. Они эффектны, хорошо вписываются в кадр так называемого индустриального пейзажа. Между тем сама по себе «жизнь» экскаватора — тема глубоко самостоятельная с позиций научно-популярных. Об этом свидетельствует хотя бы следующий факт. В начале года в цехах прославленного УЗТМ (Уральского завода тяжелого машиностроения) началась подготовка к сборке девяносто шестого по счету шагающего экскаватора-великана.

* Сегодня машиностроение Советского Союза занимает первое место в Европе и второе в мире. По сравнению с предвоенным 1940 годом оно дает в 31 раз больше продукции. При этом в самом машиностроении и металлообработке занято свыше 35 процентов всех промышленных рабочих нашей страны.

И хотя число это отнюдь не юбилейное, факт приковывает к себе интерес, ибо является наглядной иллюстрацией к движению научно-технического прогресса. Дело в том, что первый «шагающий» вышел из цехов этого завода двадцать лет назад. К концу нынешнего года отсюда выйдет сотая по счету машина такого рода. Старый шагающий экскаватор-ветеран, помеченный номером первым, занят сейчас добычей каменного угля в открытом карьере. Но у него славное прошлое. Он строил Волго-Донской канал, сооружал гидроэлектрическую станцию на Кольском полуострове и делал множество других важных дел. Сегодня он, разумеется, уже не великан, а рядовой стальной агрегат. Емкость его ковша всего 14 кубических метров, а длина стрелы шестьдесят пять метров. Куда ему угнаться за новыми моделями. Он перед ними карлик. Ведь стрела шагающего экскаватора последней конструкции имеет длину сто метров, а ковш вмещает восемьдесят «кубов».

Фантазируя, мы нередко мысленно представляем себе, во что превратятся наши современные машины, станки, автомобили через сто, двести, триста лет. Но вот во что превратятся в будущем экскаваторы, даже трудно себе представить. Если уже сегодня машина ЭШ-80/100, родившаяся на том же заводе, способна вырыть котлован в два раза более глубокий, чем озеро Балхаш, если его двигатели «кормятся» таким же количеством электроэнергии, которого вполне хватило бы на освещение небольшого города, в чьих домах насчитываются 50 тысяч квартир, и если, наконец, один такой ЭШ-80/100 выполняет сегодня работу сорока пяти тысяч землекопов, то что же сулит этой технике день завтрашний?! Ведь последняя модель экскаватора еще более мощна и грандиозна. И это новое создание научной и инженерной мысли никак не может быть рассматриваемо в качестве обособленной, локальной технической новинки. Видоизменения «шагающего» есть нечто более значительное. Они свидетельствуют о движении мысли во времени; о последствиях научно-технической революции. Говорить об этом только средствами информации попросту грешно. Здесь необходима именно научно-популярная публицистика. Я мечтаю о фильме, посвященном этой «умной», даже по-своему «талантливой» машине, освободившей человека от тяжелой работы землекопа.

Немало сказано в научном кино о металлургии — о чугуне, стали, цветных металлах и сплавах. Право, излишне перечислять все посвященные этой теме картины и киносюжеты. Их отличительная особенность та же, то есть информационность («Берегите цветные металлы», «Вакуумная плавка цветных металлов», «Производство листовой стали» и др.). Между тем у проблемы этой есть, так сказать, «душа», раскрыть которую мне недавно помог случай. Мой фронтовой товарищ гвардии генерал-майор Г. П. Коблов, некогда стоявший часовым на посту номер один, пригласил меня и мою семью на экскурсию в кремлевскую квартиру Владимира Ильича Ленина.

Никогда не забуду, как, обнажив головы, в благоговейном молчании проходили люди, словно впитывая в себя черты бессмертного образа. Они рассматривали вещи, которых касался Ильич, книги, которые он перелистывал, стол, за которым он трудился, подарки — знаки всенародной любви, — поднесенные ему при жизни современниками, людьми с пламенными, мужественными сердцами мечтателей.

Среди многих предметов там стоял неприметный с виду обелиск из серого чугуна.

Если металл смог бы заговорить, если время повернуло бы вспять, все мы, находившиеся в то утро в кабинете Ленина, внезапно стали бы действующими лицами увлекательной повести о сибирском металле. Она началась в Гурьевске. Здесь, на Коммунистической улице, есть старый дом, в котором более полувека назад собрались партийцы-подпольщики. Их было немногим более десятка, но они основали тогда

первую в этих местах коммунистическую организацию. Потом была гражданская война, бои с колчаковскими бандами. А после — борьба с разрухой. Стране нужен был металл, и коммунисты Гурьевска решили вдохнуть жизнь в старую, давно отжившую свой век домну. Она была построена еще в те далекие времена, когда прокладывались первые железные дороги, поднимались первые крупные заводы,— в 1848 году. Восстановительные работы шли днем и ночью. А потом, когда старушка домна ожила, рабочие на подводах и тачках стали подвозить к ней руду и кокс. Наконец 23 марта 1922 года из лётки, пробитой ломом, полился первый поток расплавленного металла. Рабочие зачерпнули его ковшом, вылили в небольшую форму, сработанную модельщиками, и послали отливку Ленину. «Дорогой Владимир Ильич! — писали они.— Дарим Вам на память колонку первого чугуна Гурьевского завода... Гордимся тем, что одержана еще одна победа на трудовом фронте при нашей родной рабоче-крестьянской власти...»

Гурьевские коммунисты хорошо знали, чем можно было в то время обрадовать Ильича.

Колонку чугуна, выплавленного гурьевцами, от нас отделяет целая река времени, десятилетия стремительно развивающейся научно-технической революции. И все же нельзя забыть, что именно с нее все началось. От нее берут начало те неоглядные реки металла, которые выплавляют сейчас доменные агрегаты-гиганты. Ни одно государство мира не имеет сейчас таких исполинских доменных печей, как Советский Союз. Объем самых больших равен 2700, 3000, 3200 кубических метров чугуна. А недавно газеты принесли поразительную весть: в нашей стране началось проектирование доменной печи на пять тысяч «кубов». Такого мировая история черной металлургии еще не знала.

За советскими проектами доменных печей приезжают посланцы многих государств мира, ибо наша страна главенствует в этой области в глобальном масштабе*.

*Японские металлурги приобрели у нас три лицензии на строительство доменных печей. Им был, в частности, продан проект домны объемом в 2700 кубометров чугуна. На его добротной основе они построили печь объемом в 2960 кубов. За доменным строительством в СССР следит сейчас весь мир. Наши специалисты строили доменные печи по отечественным проектам на Бхилайском комбинате. Здесь они поднимали целый доменный

А. М. Прохоров,
академик

Полнее использовать возможности кино

Научно-техническая революция решительно изменяет облик современного промышленного производства. То, что вчера казалось вершинным достижением, сегодня безнадежно устаревает, сменяется новым, более прогрессивным. В значительной мере этому способствуют науки, считавшиеся на протяжении столетий чисто теоретическими, и среди них, в частности, физика.

Примеров здесь множество. Возьмем хотя бы физику высоких давлений. Известно, что именно ей мы обязаны чудом превращения обыкновенного графита в алмаз, остро необходимый в наше время при обработке металлов. Не будь искусственных алмазов, мы не смогли бы в наши дни так успешно формировать изделия из твердейших металлов и сплавов для атомной энергетики, ракетостроения, станкостроения, машиностроения и других отраслей индустрии.

Проект доменной печи на пять тысяч кубических метров — знаменательное достижение советской науки и техники, равного которому нет нигде в мире. Разумеется, можно ограничиться чисто информационным сообщением о том, что специалисты уже приступили к работе над ним и что-то сделали. Но оправдан ли подобный лаконизм? По нашему мнению, нет. История, рассказанная выше, свидетельствует в пользу публицистической трактовки этой очередной вехи научно-технического прогресса в черной металлургии. Она поможет раскрыть существо темы с пропагандистских позиций.

Определение первостепенных, наиболее прогрессивных направлений в развитии какой-либо отрасли индустрии — задача технической политики. Специалисты, формирующие ее, устанавливают необходимость, обоснованность разработки и внедрения нового оборудования, новых технологических процессов, согласуя их с конкретными перспективами развития. Техническая политика — итог глубоких исследований прошлого, настоящего, будущего. В любой области она, так сказать, просматривается даже при беглом знакомстве.

Всем, например, сегодня известно, что в энергетике наша страна держит равнение на крупные, сверхмощные и мощные электростанции. Их эксплуатация экономичнее, вырабатываемая энергия дешевле, затраты окупаются быстрее, несмотря на то, что они весьма значительны. Именно поэтому уже в нынешнем — последнем году пятилетки число электростанций мощностью свыше миллиона киловатт возрастает в стране до трех десятков.

Само собой разумеется, что пропаганда достижений современной науки и техники не может идти вразнобой с технической политикой. Ведь в нашей стране она регламентируется решениями съездов и пленумов ЦК КПСС, постановлениями Верховного Совета страны. Но всегда ли научное кино идет в ногу с технической политикой своего времени? Можно ли ответственно утверждать, что темы сюжетов киножурналов и короткометражных фильмов посвящены самому новому, самому передовому, самому главному из того, что есть в представляемой области науки

цех. Они создали проекты домен для Бокаро — города индийских металлургов, осуществляли авторский надзор за подобной стройкой в Финляндии, помогали сооружать домны в Болгарии, Польше, Югославии и ряде других стран.

Обширные семейства квантовых генераторов — лазеров служат сегодня человеческому обществу повсюду, начиная от заводского цеха до лаборатории, в которой ставится тончайший эксперимент. Физика дала в руки человека и атомный реактор, и МГД-генератор, с которыми связаны представления об энергетике сегодняшнего и завтрашнего дня. И, без сомнения, наука эта еще подарит человеку множество могущественных средств, необходимых для покорения Природы.

Все это вместе взятое побуждает нас совершенно по-новому рассматривать задачи кино как действенного орудия популяризации науки в самых широких массах трудящихся. В отличие от газетной полосы, на которой главными действующими лицами являются слово и фотоснимок, кино обеспечивает многомиллионному зрителю так называемый «эффект присутствия» при самых сложных физических (разумеется, доступных съемке) процессах и реакциях, объяснить которые можно на бумаге лишь с помощью сложнейших математических формул, доступных восприятию специалиста.

В адрес научного кино, равно как и в адрес любого большого дела, можно высказать многое. Мне же хочется выразить здесь несколько добрых пожеланий. Первое и главное из них сводится к тому, чтобы наше научное кино было более мобильным и целеустремленным.

и техники? Пожалуй, нет, хотя и сценарии написаны людьми весьма компетентными в этой области, и темы сюжетов отсняты мастерами опытными.

В журнале «Наука и техника» (1969, № 22) есть сюжет, посвященный машине, прокатывающей конические зубчатые колеса. Известно, что до сих пор эти детали в своей массе изготовляются с помощью токарных резцов, фрез, шеверов и других инструментов на специальных станках. При этом сотни и даже тысячи тонн металла уходят в стружку. Потери стали здесь достигать 40—60 процентов. Новая машина не нарезает, а прокатывает зубья в «теле» стальной заготовки. Потерь практически нет никаких. Работа эта важна, значительна. Более того, она революционна по самой своей сути. Однако в том виде, в каком она встречается со зрителем, значение ее заметно обеднено.

История работы такова. Лет пятнадцать назад во Всесоюзном научно-исследовательском и проектно-техническом институте металлургического машиностроения родилась поистине небывалая технология проката металла в виде не традиционных заготовок, а почти готовых изделий. Здесь же, на экспериментальном заводе, были созданы впоследствии первые станы, которые выполняли эти процессы. Сейчас подобные станы имеются на заводах многих городов страны. Они прокатывают валы электродвигателей, ребристые трубы для холодильных установок, шары для мельниц, размалывающих уголь на тепловых электростанциях, полуоси для автомобилей, скаты для колесных пар к железнодорожным вагонам и многое другое.

Создание этой технологии и необходимого для нее оборудования было расценено как выдающееся достижение отечественной науки и техники.

Хотя стан для прокатки конических шестерен, показанный в киножурнале, сконструирован коллективом НИИТАВТОПРОМа, несомненный приоритет в области создания подобной технологии целиком принадлежит ВНИИМЕТМАШу. Это, так сказать, вторая веха на пути. В 1964 году группа сотрудников двух институтов вместе с работниками Челябинского и Харьковского тракторных заводов была удостоена Ленинской премии за создание нового технологического процесса и оборудования, с помощью которого изготовляются так называемые крупномодульные зубчатые шестерни.

Целесообразно, например, было бы выпустить фильмы о лазерах, которые популярно раскрывали бы не только научные принципы их действия, но и образно рассказывали бы об их огромной практической ценности для народного хозяйства. Возможности кино широки. Они позволяют показать квантовые генераторы в работе на самых разнообразных производственных объектах, иллюстрировать примерами, весьма показательными, физический и экономический эффекты от их применения.

И еще важно, думается, адресовать зрителя к тем предприятиям и учреждениям, которые могут поставить подобную технику всем тем, кто в ней испытывает необходимость. Это поможет распространению нового. Кинофильмы такого рода будут нести не только популяризаторскую, но и чисто деловую нагрузку, и это, несомненно, принесет свою пользу.

Разумеется, то, что сказано выше, в полной мере относится к кинопоказу всех без исключения новинок науки и техники, имеющих реальную прикладную ценность для всех отраслей народного хозяйства нашей страны.

Приближение XXIV съезда партии ставит перед работниками кино весьма важные задачи, связанные с пропагандой достижений научно-технической революции наших дней.

В ту пору станов, которые, так сказать, «выдавливали» бы шестерни из заготовок, не было еще нигде в мире. У нас же в стране их насчитывалось уже около двух десятков, причем они изготовили тогда в общей сложности свыше 1 200 000 шестерен диаметром в 500—600 миллиметров. При этом на каждой детали новый метод позволял сберегать государству два с половиной килограмма стали. Если принять во внимание и то, что без этих зубчатых колес не сдвинутся с места ни автомобили, ни тракторы, ни воздушные лайнеры, ни многие иные машины и механизмы, станет ясно, насколько эта работа важна. В свое время об этой работе, удостоенной Ленинской премии, много писали в наших газетах.

Прошло некоторое время, и НИИТАВТОПРОМ предложил стан, который является своего рода логическим продолжением уже известной технологии. Однако киножурнал «Наука и техника» умолчал об этом. Между тем даже небольшое отступление, утверждающее проверенность, надежность, высокую экономичность новой работы, только способствовало бы ее утверждению. Это тем более важно, что стан НИИТАВТОПРОМа, как об этом сообщает печать, внедряется в практику очень медленно.

О советской прокатной металлургии есть что сказать и в научном и в пропагандистском плане. Давно прошло время, когда наша страна задыхалась в тисках импортных поставок. Люди старшего поколения хорошо помнят, как нам отказывали в самом необходимом прокатном оборудовании, как заламывали за него несуразные цены или подсовывали агрегаты устаревших конструкций. Сегодня все изменилось. В памятный год пятидесятилетия Советской власти в самой нашей стране и за ее рубежами уже действовали 150 прокатных станов, созданных советскими учеными и конструкторами из ВНИИМЕТМАШа. Более того, по своим качествам они оставили далеко позади станы лучших зарубежных марок и пользуются большим успехом на международном рынке. Наша страна поставляет подобные станы в самые индустриальные государства Запада. Они экспортируются в Англию, Францию, Швецию, Японию, ФРГ.

Это ли не успех советской науки и техники, о котором следует говорить в полный голос.

Любой человек, внимательно читавший

В. А. Энгельгардт,

академик

Кино приобщает к науке миллионы

Пожалуй, никогда раньше за всю историю развития цивилизации на нашей планете биология не совершала столь стремительного качественного скачка, как в наше время. Человек, вооруженный новейшими средствами исследования, проникает в такие глубины живой материи, о которых он раньше не смел и мечтать.

Уже сейчас мы с определенной отчетливостью можем представить себе особенности, так сказать, основных строительных материалов живой природы — белков и нуклеиновых кислот. Мы в состоянии исследовать процессы их построения и превращений в клетках организма. Мы властны решительным образом влиять на метаболизм животных и растительных организмов, вызывая в них изменения, предусмотренные нашей программой.

Само собой разумеется, что достижения биологии нельзя рассматривать в отрыве от всех остальных областей современных знаний. Они — ее неотъемлемая часть, следствие той грандиозной научно-технической революции, участниками и свидетелями которой

в свое время школьные учебники, отчетливо представляет себе роль станкостроения в наращивании и развитии промышленного потенциала государства. От того, каков парк станков на заводах, от разнообразия технологических возможностей зависит состояние главного — машиностроительной промышленности или, говоря языком первых пятилеток, состояние заводов, производящих заводы. Именно поэтому с чувством нетерпеливого ожидания усаживаешься перед экраном, на котором загораются титры фильма с названием «Правнуки ДИПа»*. В короткие мгновения в памяти воскресают строки из книг, статей, научных исследований, посвященных станкостроению.

Вспоминается, что Россия дореволюционная практически не имела своего станкостроения. Накануне первой мировой войны ее заводы изготовили в общей сложности около полутора тысяч металлорежущих станков, заметно отстававших от мирового уровня своего времени. Восемь десятых всего станочного парка притекали в страну за счет импортных поставок из Англии, Германии и других стран. «Производство станков является одним из самых больных мест русского машиностроения»,— констатировал в 1915 году Совет съездов представителей промышленности и торговли.

На этом фоне с особой яркостью выступают усилия нашей партии и правительства в области индустриализации страны. В труднейшее для молодой Советской республики время — в 1923 году — было принято постановление об организации отечественного производства станков. В это жизненно важное дело включился тогда завод «Красный пролетарий». Он начал выпуск токарных станков марки ДИП. Это слово, отлитое на станинах, заключало в себе начальные буквы одного из самых популярных в то время политических лозунгов нашего народа: «Догнать и перегнать капиталистические страны» в области развития индустрии.

Однако картина со столь многозначительным названием оказалась всего-навсего рекламным плакатом, выполненным по заказу ВДНХ. Складывается впечатление, что авторы фильма, так сказать, «втискивали» в кадр то, что ближе к поверхности. А там «лежали» однообразные

* Автор сценария В. Шрейберг. Режиссер Ю. Брикке. Оператор В. Руднева. Звукооператор А. Романов. «Центрнаучфильм», 1969.

мы являемся. В силу всего этого естественно, на мой взгляд, утверждать, что широкое распространение биологических знаний в обществе является не менее важной задачей, чем, скажем, пропаганда знаний технических. В этом отношении большой экран советского кино должен сыграть именно ту роль, которая по плечу его деятелям.

Многочисленные области современной биологии носят в значительной своей части глубоко прикладной характер. Они направлены главным образом на раскрытие закономерностей, управляющих теми сложными системами, которые действуют в живом организме. Постижение этих закономерностей уже дает нам возможность сегодня эффективно бороться с болезнями, создавать целую гамму стимулирующих препаратов, которые помогают организму справляться с процессами преждевременного старения.

Я не буду здесь говорить о достижениях генетики, столь важных для решения задач сельского хозяйства. Они общеизвестны. Отмечу лишь, что созданию веществ, способных вызвать направленные изменения в растительных и животных организмах, предшествуют неисчислимые множества исследований, раскрывающих тайны тончайших физических и физико-химических явлений, которые мы в сумме называем жизнью.

Безусловно, пора подумать о том, как популярно объяснить эти процессы самым широким кругам неспециалистов. Средства кино, неоднократно испытанные в сложном искус-

кожухи станков, общие планы выставочной экспозиции. Не спасло картину и выступление старейшего рабочего «Красного пролетария» В. В. Ермилова перед молодежью. Оно плохо аргументировано изобразительным материалом. И, вообще, нет в этой картине той истинной взволнованности, которая свойственна обычно подлинному произведению киноискусства, посвященному науке и технике. Как было не сказать, например, того, что «Красный пролетарий» сегодня лишь один из многочисленных заводов советского станкостроения, которое даст нашему народному хозяйству в нынешнем году 220—230 тысяч превосходных металлорежущих станков. Как было не заметить, что и сам завод нынче не тот. Здесь, например, был впервые в мировой практике переведен на поток весь цикл массового производства станков. Площадь заводских цехов сейчас, образно говоря, «изрезана» пятьюдесятью поточными и автоматическими линиями, которые обрабатывают отдельные детали, собирают их в узлы, а затем и в готовые изделия. Это главным образом универсальные токарные агрегаты, на которых можно выполнять разнообразнейшие операции металлообработки.

Правнук ДИПа, станок марки 1К282, например, уже завоевал добрую славу во многих странах Европы, в том числе и во Франции. Высокая точность работы, способность быстро, почти мгновенно переналаживаться, компактность конструкции делают его незаменимым в современном машиностроении. Новый станок выпускается серийно и уверенно завоевывает мировой рынок.

Однако правнуками ДИПов являются все современные советские металлорежущие станки. С ДИПов все началось. Как не сказать об этом! Ведь никогда еще за всю историю своего развития наше станкостроение и машиностроение не достигали столь значительных количественных и качественных вершин. Конструкторы создают не только серийные, но и уникальные металлообрабатывающие агрегаты. Один из станков-великанов был построен на родине Ильича, в городе Ульяновске, где находится крупнейший в нашей стране завод уникальных станков. Он предназначен для обработки деталей и узлов сверхтяжелых прессов, с помощью которых в наше время штампуют кузова автомобилей, «скелеты» химических реакторов, детали прокатных станов.

стве популяризации, окажутся здесь как нельзя более кстати. Поэтому цель кинотворчества в этой области отнюдь не носит на себе нагрузку одного лишь просветительства. Оно будет способствовать широкому распространению знаний, имеющих самое непосредственное отношение к моральному и физическому здоровью человека. Мы же в лабораториях научных учреждений делаем все возможное для обогащения науки новыми фактами. Я и мои коллеги долгие годы трудимся вместе, ищем ответы на вопросы, связанные с познанием явлений жизни посредством глубоких исследований молекул.

Нас интересуют закономерности, определяющие в человеческом организме процессы преобразования энергии в движение, зрение, нервную деятельность. Уже выполнены серьезные работы в этой области. Но это лишь малая часть той обширной программы, которая стоит сейчас перед наукой. Мы заняты сейчас исследованием строения нуклеиновых кислот, тончайшего механизма синтеза белковых молекул, регуляции действия ферментов, изучением хромосомного аппарата человека. Цель наших исследований определенна. Мы хотим научиться управлять этими процессами в живом организме, чтобы помочь ему бороться с недугами, подтачивающими жизнь. И если наука добывает информацию в ходе неисчислимых экспериментов, то искусство научно-популярного кино воплощает опыт и знания в художественные образы, помогает приобщать к науке миллионы людей.

Станкостроение — тема весьма многозначительная. На фоне множества фактов и событий, имеющих прямое отношение к развитию этой заглавной отрасли современной индустрии, фильм «Правнуки ДИПа» выглядит несостоятельно, хотя и снабжен рекламной этикеткой.

Неяркое, более того, безликое впечатление производит и двухчастный технико-пропагандистский фильм «Автоматизированные системы управления предприятиями»*. Речь в нем идет о практической пользе науки кибернетики, о ее службе в технике, где она помогает сегодня управлять крупными заводами, на которых властвует массовое поточное производство. Картина увидела свет в 1969 году. В качестве фактической основы в ней использованы подобные системы на заводе «Точэлектроприбор» и минском тракторном.

Оговоримся сразу, авторы правильно, документально достоверно объясняют, как электронно-вычислительные машины (ЭВМ) помогают ликвидировать простои людей, машин, станков, оборудования, как по-новому влияют они на весь внутризаводской уклад. Уже по одному этому вряд ли кто дерзнет оспорить важность, жизненность такого рода темы.

И текст написан гладко, и зрительный ряд выдержан в последовательной логике замысла, а фильма нет. Почему?

Проанализировав сценарий и просмотрев картину, легко ответить на этот вопрос. Дело в том, что, несмотря на обилие действующих лиц, фильм в общем-то обезличен. В нем нет главного — Человека, кровно заинтересованного в АСУ; нет специалистов, разрабатывавших ее, доказавших себе и другим целесообразность ее использования.

Если в зрительном ряде присутствуют и загруженный огромной работой плановый отдел, и изнемогающая под бременем примитивных, но трудоемких расчетов бухгалтерия, начальники цехов и диспетчеры, переговаривающиеся по телефонам, разработчики, создававшие и налаживавшие систему, то в ряде звуковом, представляющем демонстрируемые кадры, о них не говорится ни слова. Сами же эти кадры немы. Фильм не называет ни одной фамилии, ни одной должности или профессии людей, которые мелькают на экране. Правда, фамилия одного из разработчиков

* Автор сценария В. Шрейберг. Режиссер Ю. Гельман. Оператор В. Мишин. Редактор А. Черненко. «Центрнаучфильм», 1969.

А. П. Крылов,
академик

Кино в освоении научных проблем Западной Сибири

Научно-технический прогресс неразрывно связан в наше время с добычей и использованием нефти и газа. Эти углеводороды числятся сейчас не только в энергетическом арсенале планеты, но и представляют собой ее важный сырьевой ресурс, без которого человечество обходиться уже не в состоянии.

Нефть и газ служат основой для производства топлива, смазок, пластических масс, синтетических смол и тканей, пищевых продуктов, ароматических веществ и многого другого. Они дают жизнь доменным печам, электрическим станциям, десяткам разнообразнейших отраслей промышленности. Поиски и разведка нефти и газа разворачиваются повсюду во все возрастающих масштабах. Теперь речь идет уже не только о проникновении в недра на суше, но и о широкой добыче нефти со дна морей и океанов. Об использовании нефтяных богатств континентального шельфа.

Непрерывно совершенствуются, неузнаваемо меняются способы разведки и промышлен-

АСУ — Буряковского — названа. Но это сделано скорее для того, чтобы, не дай бог, не перепутать его с Ивановым или Сидоровым. Зрителя с Буряковским не знакомят. Он для них инкогнито, и никто не знает, что он, собственно, такое сделал. На экране непрерывно мелькают операторы у пультов управления, операторы, вводящие информацию в электронно-вычислительные машины, чертежницы у кульманов, нормировщик с секундомером, засекающим чье-то время. В кадре появляется женщина-математик, выписывающая на бумаге таинственный алгоритм, коим иллюстрируется по идее процесс перевода обходных математических величин на язык машины.

Но зритель так и не узнает, кто эти люди и что они делают. Голос диктора на фоне их мелькания бесстрастно, спокойно произносит общеизвестные истины о превосходстве машинного планирования над обычным, так сказать, ручным. При этом в фильме нет ни одного яркого, запоминающегося эпизода, ни одного популяризаторского сравнения, ни одной творческой гиперболы, помогающих постигнуть увиденное. Текст и изображение живут обособленной жизнью, несмотря на героические усилия авторов слить их воедино, вдохнуть в них живую душу. Текст к тому же пестрит рядом техницизмов, нуждающихся в образной расшифровке.

Просчет авторов фильма заключается и в том, что они не сказали главного — почему, собственно, внедряются АСУ. Дело ведь не только в машинном планировании и учете. Дело в необходимости интенсификации производства, которая должна в итоге быстрее окупить каждый рубль, вложенный в его развитие. Только электронно-вычислительная техника с ее быстродействием и универсализмом способна в кратчайшее время ответить командирам производства на вопросы о том, что делается на любом участке предприятия, правильно ли расходуются сырье, материалы, энергия, оборудование, инструмент; какова трудоемкость изготовляемых изделий, коэффициент загруженности оборудования, заработок рабочих и т. д.

АСУ тем и хороша, что способна ответить на все эти вопросы мгновенно — в любое время дня, недели, месяца, года. Емкая память вычислительной машины хранит в себе эти сведения за любой срок и при надобности анализирует их, делает выводы. Это, говоря по-иному, глаза и уши руководителей всех служб завода. Они помогают

ной добычи нефти. Сюда приходят автоматика, вычислительная техника, точные приборы, которые, так же как и во многих иных областях народного хозяйства, берут на себя функции информации и управления, поиски оптимальных решений, поддержания наиболее экономически выгодных режимов работы, процессов и оборудования, все это, собственно, и есть реальное выражение научно-технического прогресса в нашей области.

Большой экран страны нуждается в новых фильмах о геологии и добыче нефти и газа. Картины, пронизанные, так сказать, высоким коэффициентом популяризации, романтическим настроением поиска, помогут нашей молодежи постигнуть всю глубину важности нефтяной и газовой проблем.

Это тем более важно сейчас, когда на востоке страны, в Западной Сибири, выявлены грандиозные перспективы залегания нефти и газа. Партия придает огромное значение развитию этих районов. Впереди непочатый край работы по созданию новых промыслов, строительству городов, научных и культурных центров, по развитию экономики громадных районов.

Научное кино, пользующееся большой популярностью в нашей стране, способно привлечь внимание миллионов людей к этим проблемам нашего развития и внести свой важный вклад в их практическое решение. В этом я вижу ценность этого вида искусства.

своевременно увидеть и услышать все то, что замедляет трудовой ритм, снижает эффективность труда громадных производственных коллективов, мешает выполнению государственной программы.

С другой стороны, АСУ совершенно по-иному организует управление всеми объектами. Управление становится одновременным, а не поочередным. Выводы подсказывает математический анализ, выполненный машиной. Нажатием кнопки начальник цеха, участка, главный инженер или директор завода тотчас же соединяются с необходимым человеком. Никто не мечется по предприятию в поисках нужного лица, которое «только что здесь было и ушло неведомо куда». При подобной системе каждый отдает максимум времени выполнению своих прямых обязанностей. Все это в итоге не просто повышение уровня культуры производства, а прямая его интенсификация, наращивание его коэффициента полезного действия.

Поскольку речь идет о заводе «Точэлектроприбор», следовало, по-моему, не ограничиваться общеизвестными истинами о всех благах автоматической системы управления вообще. Нужно было образно рассказать, как здесь дело обстояло раньше и почему именно стало лучше сейчас. Нужно было привести несколько красноречивых примеров в качестве аргументации. Ведь ничто так не убеждает, как конкретный пример. Авторы же агитируют за АСУ вообще. Между тем в полезности этих систем убеждать кого-либо нет необходимости.

Дело в другом. Их крупным недостатком все еще является несовершенство, а в некоторых случаях даже полное отсутствие устройств для так называемого периферийного сбора информации, то есть для получения сведений с тех мест, где работа непосредственно выполняется.

К сожалению, серых, безликих, но затрагивающих ключевые позиции нашего развития картин еще немало. Тем не менее есть здесь и приятные исключения.

Очень хотелось бы, чтобы проблемы металлорежущего станка, доменной печи, генератора, вырабатывающего электрический ток, технологической схемы производства минеральных удобрений решались в будущих фильмах увлеченно и творчески.

Наша страна уверенно вступает в завершающий этап пятилетнего плана. Мы идем к XXIV съезду КПСС, укрепляя экономический потенциал, наращивая темпы строительства материально-технической базы коммунизма. В этом созидательном процессе решающее значение имеет научно-технический прогресс.

В этой связи возрастает роль научного кинематографа, призванного наглядно и общедоступно, заинтересованно и активно приобщать миллионы зрителей к знаниям века, будить в них чувство гордости за успехи отечественной науки и техники.

Боевую научно-популярную публицистику невозможно, да и незачем заменять узковедомственными фильмами, какой бы важной и разносторонней их тематика ни казалась. Жизнь требует от работников кино реального, действенного вклада в дело пропаганды научно-технического прогресса. На эту главнейшую из задач нацеливает их партия.

Новые фильмы

«Свет в наших окнах»
«Город первой любви»
«Я, Франциск Скорина»
«Без легенд»
«Большой пасьянс»

Н. Игнатьева

В одной бригаде

Для нас всегда особой притягательной силой обладает герой, излучающий душевное тепло, одаривающий добротой, способный духовно сближать людей. Герой, с которым легко устанавливаются внутренние контакты, едва обнаруживаешь в нем человека открытых чувств, прямого, бесхитростного характера. Он может быть — как в фильме «Живет такой парень» — веселым, разбитным Пашей Колокольниковым, с его удивительным умением вмещать в свою жизнь чужую, делать ее фактом собственного бытия, собственных радостей и забот. И может оказаться самоотверженным в своем постоянстве человеком («Любовь Серафима Фролова»), одержимым желанием во что бы то ни стало вызвать ответный отклик в другой душе, отогреть ее, вернуть к жизни.

Нравственная прочность, которая присуща героям этих и некоторых других фильмов, становится для нас, зрителей, и мерилом и одной из решающих причин успеха произведений, где в том или ином аспекте идет речь об этических принципах нашего общежития. Зритель обнаруживает подлинные моральные ценности в картинах, по определению Довженко, «богатых богатством душевных качеств людей». Потому же привлекла к себе внимание и внешне непритязательная лента грузинских кинематографистов С. Жгенти и Г. Мгеладзе «Свет в наших окнах»: экранная атмосфера доброго взаимопонимания и человеческого доверия располагает к соучастию в происходящем.

Событийная сторона фильма отнюдь не главное и далеко не самое удачное в нем, куда больше значат складывающиеся в рамках событий отношения героев. Именно здесь проявляется нравственная позиция авторов картины, вызывающая наше сочувствие и поддержку.

Автор сценария «Свет в наших окнах» драматург Сулико Жгенти пришел в кинематограф со своей темой, своим взглядом на жизнь, ее ценности, ее законы. Как прочную жизненную основу, как средоточие силы и мудрости народной утверждает он цельный характер героя фильма «Отец солдата». В картине «Ну и молодежь!» раскрывает естественность героизма молодых защитников Родины: надежным фундаментом их подвига является нравственное мужество и высокое человеческое чув-

---

«СВЕТ В НАШИХ ОКНАХ». Сценарий С. Жгенти. Режиссер Г. Мгеладзе. Оператор Г. Рачвелишвили. Художник Г. Гигаури. Композитор Н. Вацадзе. Звукооператор Т. Нанобашвили. Редакторы Р. Инанишвили, Р. Чейшвили. «Грузия-фильм», 1969.

ство — коллективизм. В сценарии «Думы матери» в образе главной героини С. Жгенти передал величие народного характера, оптимистическую веру в человека, в его доброе предназначение на земле.

Гуманная интонация фильма «Свет в наших окнах» связана в первую очередь с центральным характером картины, с его воплощением актером Д. Абашидзе.

Когда на экране появился дядя Александр — немного грузный, но молодцеватый, с явно военной выправкой и с явным намерением установить добрый мир с теми, кого он потревожил поздним вечером в комнате общежития, я вспомнила другого Д. Абашидзе — винодела из «Листопада» О. Иоселиани: та же спокойная уверенность в себе, неторопливость, добрая, хотя и чуть-чуть лукавая улыбка... Нет, актер не повторялся, не использовал найденное раньше, но он посчитал возможным, а может быть, даже нужным, вновь подчеркнуть то, что составляет общность рабочих людей, выражает достоинство класса. Отсюда и твердая, размеренная походка, и зоркий хозяйский взгляд, и непринужденная товарищеская манера общения с людьми — умение сразу взять верный тон, создать обстановку взаимного доверия. При этом Абашидзе играет так, что не допускает ни малейшей доли «актерства», он не любуется своим героем, и его Александр лишен какой бы то ни было склонности к позе.

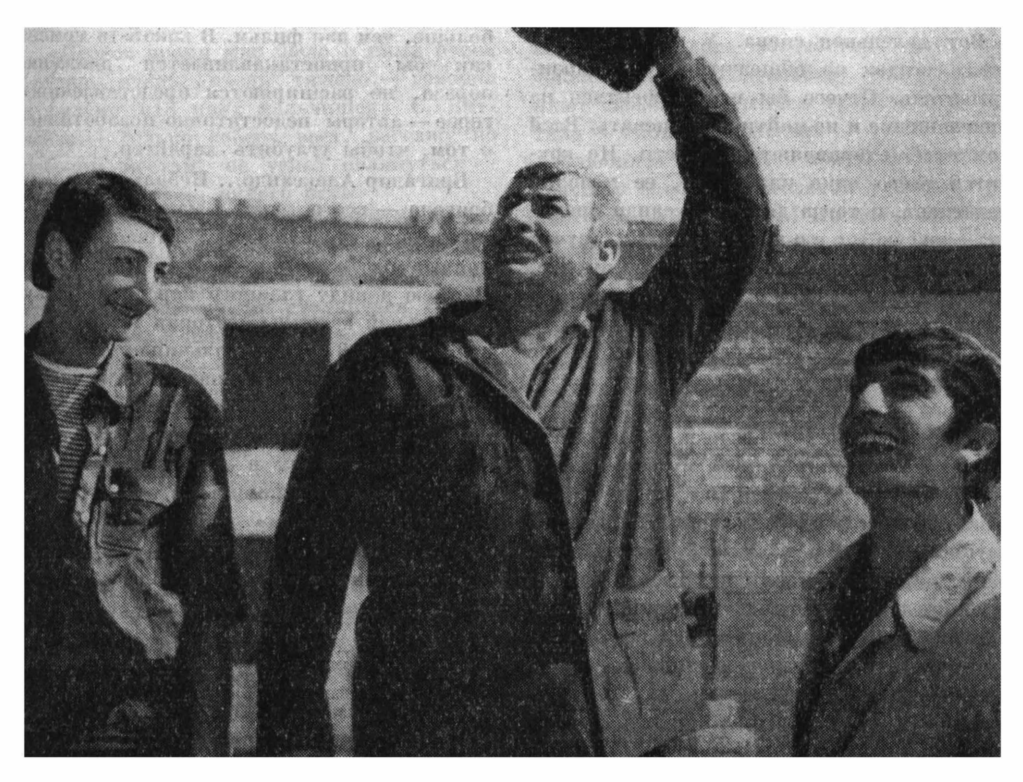
Герой Давида Абашидзе — человек общительный, но скромный, пожалуй, застенчивый: такие легко идут навстречу чужой беде, чужим заботам и прячут сокровенное, глубокое. Есть и у Александра с в о е, своя память, своя боль... Но об этом — позже, а сейчас вернемся к исходному моменту фильма — к появлению среди молодых строителей немолодого «новенького», который, как выясняется, определен к ним бригадиром. Значит, предстоит ему передавать молодежи свой опыт и знания, делиться секретами мастерства.

Так авторы приближаются к теме чрезвычайно важной, однако, увы, не очень жалуемой искусством, редко встречающейся на экране вообще, а тем более в решениях ярких, интересных. Теме рабочей эстафеты, мастера и ученика, теме преемственности поколений. (О том, сколь значима эта тема, по-моему, убедительно писал недавно в статье «Честь труду!» В. Дьяченко — «Искусство кино», 1970, № 1.)

Признаться, в кино и в литературе последних лет мы чаще сталкивались с разного рода конфликтами между старшими и младшими — с их разногласиями, взаимными претензиями. Старики укоризненно качали головами вслед молодым, молодые скептически выслушивали их нотации. Дистанция между ними порой искусственно ширилась. Может быть, потому, что главным — общим делом, общей работой — они не были заняты.

У авторов фильма «Свет в наших окнах» другая позиция. Еще в картине «Ну и молодежь!» Жгенти полемизировал с недоверчивым предубежденным отношением к молодым, показывая, чего стоят, на что способны парни, оказавшиеся рядом со старшим поколением, вместе с отцами, перед решающим военным испытанием. Фильм «Свет в наших окнах» содержит попытку подойти к проблеме как бы с другой стороны — авторы заводят разговор о добром сотрудничестве, взаимном уважении, о дружбе людей разных поколений. Стоит ли подчеркивать, как нужен этот разговор, тем более вынесенный на экран, к широкой аудитории кинозрителей. Сценарист и режиссер касаются тех вопросов, которые имеют, как говорится, непреходящее значение, связаны с важными жизненными опорами нашей действительности. Потому что в общем деле, в тесном сотрудничестве от одного поколения к другому передается не только профессиональный опыт, но и опыт гражданский, нравственный; в атмосфере взаимного понимания и товарищеской поддержки крепче усваиваются верные моральные принципы, правила социалистического общежития, вырабатывается ясное отношение к миру.

Все это заставляет отнестись к картине



«Свет в наших окнах». Бидзина — Т. Толорая, Александр — Д. Абашидзе, Белафонте — Т. Циклаури

«Свет в наших окнах» с особым вниманием. Этот фильм в подходе к материалу, в отношении к жизни, в общем восприятии действительности нужнее зрителю, чем некоторые более эффектные, но удаленные от потребностей времени ленты.

Начинается картина забавно — с шуток. Неугомонные Бидзина, Белафонте и Герасиме подшучивают над Александром —раз, другой... Кажется, что в комедийном русле и будет развиваться действие картины. Смотришь первые эпизоды с удовольствием — чувство юмора и ирония, присущие молодым исполнителям Т. Толорая, Т. Циклаури, Г. Цитайшвили и опытному Д. Абашидзе, к тому же находят опору в соответствующих драматургических ситуациях. Ребята веселятся, дурачатся, что ж, это право и преимущество их возраста, и если хочешь быть в ладу и согласии с ними, не вздумай обижаться, лучше сам включись в игру, не притворяйся — покажи, что не угасли в тебе задор и энергия. Парни вздумали подразнить тебя, шутливо копируют твою походку — пройдись-ка строевым шагом, вот так! И уже дружно марширует «колонна» строителей.

Простые дружеские отношения устанавливаются в бригаде Александра — нет строгих границ между «начальником» и «подчиненными». Александр им товарищ. Но старший товарищ. Из его рук получают они, молодые строители, необходимые профессиональные знания, с его помощью постигают тайны мастерства, которые накоплены его долгим трудовым опытом. Но он учит их не только труду. Он учит жизни. Не задавая и не спрашивая уроков, становится учителем, не прибегая к наставлениям, является наставником.

Вот маленькая сцена. У веселых девушек, соседок по общежитию, есть проигрыватель. Отчего бы не напроситься на приглашение и не пойти потанцевать. Всей комнатой отправляются в гости. Но крутится всего одна пластинка, ее мелодия надоедает, и тогда дядя Александр приносит другую, с в о ю пластинку. Звучит знакомая песня о безымянной высоте, напряженно слушает Александр, мыслями возвращаясь на четверть века назад, к тем, кого уже никогда не суждено больше увидеть, но память о ком для него свята. Поначалу ребята с недоумением переглядываются: что это взбрело в голову Александру — ведь под такую музыку нельзя танцевать. Но постепенно проникаются настроением старшего товарища, начинают слушать. И думают. О чем? Может быть, о том же, что и Александр. Но не о танцах и не о красивых девушках, сидящих рядом.

Хорошая сцена. Написана и поставлена тактично, точно, за исключением одного — выбора самой песни. Очень уж хотелось слышать здесь другую мелодию — не из известного недавнего кинофильма, а песню военных лет, такую, что сопровождала, согревала фронтовую жизнь. Фильм и дальше обращается к теме войны, продолжает ее, и настроение, навеянное музыкой фронтовой песни, могло бы стать лирическим аккомпанементом, усилить эмоциональное воздействие некоторых других эпизодов

Военная биография Александра не просто дополнительный штрих к портрету, она весьма существенна в содержании образа, и Д. Абашидзе извлекает из нее максимум возможного для того, чтобы человечески обогатить характер героя. Он говорит о погибшем фронтовом друге, и слова эти не мимолетное воспоминание, а вечная, незаживающая рана. Поиски однополчан среди многоликой толпы ветеранов на тбилисской площади — это живое прикосновение к прошлому, волнующее, пронзительно острое.

Интересен образ Александра. И все же заявленный поначалу характер обещал больше, чем дал фильм. В какой-то момент как бы приостанавливается движение образа, не расширяются представления о герое — авторы недостаточно позаботились о том, чтобы углубить характер.

Бригадир Александр... Небольшая у него бригада — всего трое мальчишек, три характера, три судьбы. У Степана Степановича Витченко их было восемнадцать. Я имею в виду главного персонажа документальной картины, которая так и называлась — «18 моих мальчишек». Фильм этот, снятый года три назад, не случайно возник в памяти — очевидны сходство ситуации и общность темы, близость героев. Полковник в отставке, двадцать шесть лет прослуживший в армии, отказался от «чистой» работы — руководителя университета культуры, пошел на завод «Электросила» бригадиром бригады слесарей. Бригады, состоящей из молодежи отнюдь не с идеальным рабочим самосознанием и чувством трудового долга. «Безыдейность и безразличие. О... безразличие, страшное безразличие»,— это из характеристики, написанной инспектором отдела кадров. А вот Степан Степанович думал иначе: «Нет, молодежь у нас замечательная. Они очень грамотны, эрудированы, они ориентированы в делах, в жизни...» Фильм был о том, как устанавливаются, формируются отношения — рабочие, человеческие — в трудовом коллективе, как — не перевоспитываются, нет!— приобщаются к высоким нормам поведения, дисциплины, советской этики молодые парни. Приобщаются благодаря не только усилиям и энтузиазму своего бригадира, но и его личному нравственному примеру.

Сопоставление с документальной лентой словно бы подтверждает жизненность того, о чем говорит картина «Свет в наших окнах», верный прицел начатого в ней разговора. Но и делает, может быть, еще более очевидными недостатки, слабости игрового фильма — правда документа беспощадно обнаруживает неправду, искусственность иных драматургических конструкций.

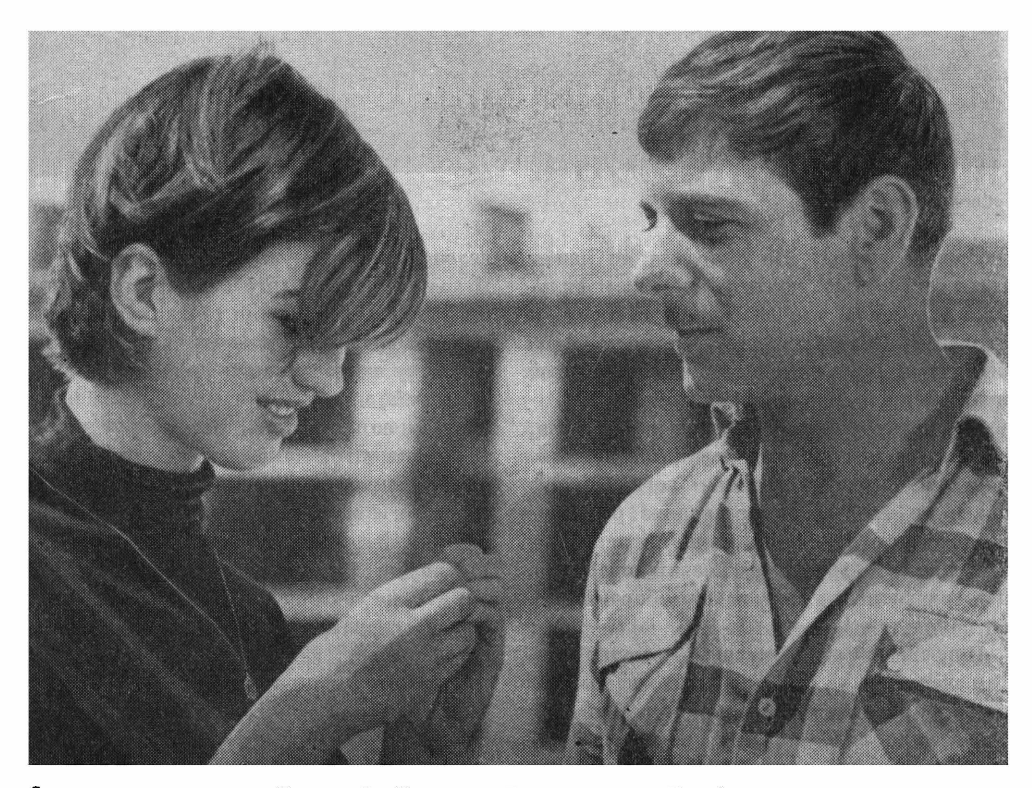
«Первое время мне было с ними очень трудно, очень, очень тяжело,— говорил в фильме «18 моих мальчишек» С. Витченко.— Только соберу всех, рассажу по рабочим местам, не успел оглянуться — все разбежались, никого нет».

Фильм показывал проявления этой разболтанности, недисциплинированности, озорства. Мы видели, в чем заключались трудности, с которыми столкнулся Степан Степанович. Конфликт был реальный.

В картине «Свет в наших окнах» у Александра нет оснований повторить вслед за Витченко, что ему «очень трудно, очень тяжело». Бывают, конечно, «отдельные случаи». Например, ушли ребята с участка в рабочее время, встретили приятелей, выпили немного — ну, пришлось за них поработать... Так не делать же из этого драму! А драматизировать авторам хочется: не доверяя силе воздействия реальных жизненных обстоятельств, они усложняют сюжет включением трагического мотива — гибнет Герасиме.

Влюбился Герасиме в новую секретаршу, девушку с обворожительной улыбкой, решил для себя: женюсь! Но девушка то ли не поняла его намерений, то ли оказалась особой легкомысленной — увидел ее Герасиме с другим парнем. Страдает юноша. Вот и сейчас, на верхнем этаже строящегося дома, думает он о любимой. А она идет внизу и ничего не подозревает, улыбается своей манящей улыбкой. Шагает вслед за ней по деревянным мосткам, как завороженный, Герасиме. Подгибается доска, падает с высоты человек...

Обычно экран делает нас свидетелями благополучной любви. Это не значит, что в картине невозможен трагический исход



«Свет в наших окнах». Тата — Р. Кикнадзе, Герасиме — Г. Цитайшвили



«Свет в наших окнах»

любовной драмы. Но трагедия не может быть частностью, сюжетным узелком фильма. А именно так выглядит история о Герасиме. Она случайна, хуже того — она бессодержательна, не несет в себе никакой нравственной, поэтической идеи.

В других случаях авторы, напротив, злоупотребляют разъясняющими подробностями, когда сюжетная логика этого вовсе не требует. Естественное развитие человеческих отношений порой втискивают в знакомый драматургический стандарт, и тогда жизненно достоверное оборачивается банальностью.

Приезжает мать Бидзины — модно одетая женщина,— умоляет сына, чтобы он вернулся, уехал с «ужасной стройки». Но этого мало авторам. Они желают объяснить, по какой причине парень покинул дом: в кадре новенькая «Волга» и ее владелец — то ли муж, то ли друг матери. И хотя зрителю этого более чем достаточно, ставится последняя точка: камера показывает, что человек этот явно не симпатичен, у него неприятное лицо.

Другой эпизод. Ребята собираются расстаться со строительством, берут расчет. И именно в тот момент, когда они укладывают вещи, начинается телепередача с участием Герасиме (заснятая в канун его гибели). Это было неожиданное интервью, заставшее Герасиме врасплох, когда его друзей не оказалось на рабочем месте. И вот, стараясь выгородить их, Герасиме рассказывает, какие они в общем-то хорошие ребята, как дружно работает бригада. Таким образом, факт смерти Герасиме становится прямым укором Бидзине и Белафонте. И, конечно, это останавливает парней, заставляет их изменить свое решение.

В образе Александра авторы намечают и линию лирическую: его симпатию к Гале, запоздалую и оттого немного неловкую любовь. Если бы этот замысел был реализован углубленно, он немало прибавил бы к характеристике героя. Но самой любви в фильме нет, есть лишь какие-то отдельные ее приметы. Сравнительно с тем, как показан Александр во взаимоотношениях с другими персонажами, эта сторона его жизни не воспринимается всерьез. И когда в предфинальных кадрах Александр, возвращающийся из Тбилиси со встречи с ветеранами войны, тащит с собой в подарок ребенку Гали детский велосипед, так сказать, в залог будущего семейного счастья, это, по мысли авторов, свидетельство благородных намерений героя зрителю кажется только смешной деталью.

Досадны подобные уступки традиционной схеме, решениям поверхностным, прямолинейным. Они сразу намечают водораздел между действительным и условным, разрушают цельность восприятия экранного повествования как правдивого, достоверного рассказа.

И здесь я не могу не высказать своих огорчений прежде всего в адрес сценариста Сулико Жгенти, о котором было сказано немало хороших слов в начале статьи. И сказано по справедливости: Жгенти интересно работает в кинематографе и уже не новичок в нем, а всеми признанный мастер. Простительны ли для вдумчивого художника те огрехи, о которых шла речь? Думается, нет.

Я не хотела бы, чтобы мои упреки были восприняты как придирки к создателям фильма.

Речь идет о вещах принципиальных— прежде всего о высокой требовательности, тем более что фильм дает основания доверять авторам, их замыслу, их художественной позиции.

М. Зак

Расхождения в масштабе

Нелегко найти словесное определение замыслу фильма. Чего сто́ит слово на бумаге перед формами и звуками реального мира на экране? От них нелегко вернуться к замыслу. Поэтическая идея, покинув свою первичную оболочку, становится видимой и слышимой, обращается в плоть кинематографических образов, и возвратить ее в изначальное состояние — вновь выразить в некоем тезисе — задача не просто трудная, но в чем-то и неблагодарная.

Но в иных случаях на помощь критику приходят авторы. Перед нами как раз такой случай. Фильм «Город первой любви» свободно просматривается до самого замысла. Новеллы, из которых он слагается, образуют вертикаль времени, чье основание — год 1919, а вершина — наши дни. «Вертикаль» строго привязана к одной географической точке. Легендарный город на Волге дает материал всем новеллам. Меняется облик города: цокали по булыжнику копыта, а вот уже поток машин расширяет улицы, летит время — тень самолета скользит над белыми жилыми кварталами. Зато неизменен в кадре текучий блеск

«ГОРОД ПЕРВОЙ ЛЮБВИ».
Новеллы «Царицын. 1919 год», «Сталинград. 1929 год». Сценарий С. Нагорного. Постановка Б. Яшина. Оператор В. Шейнин. Художник Н. Усачев. Композитор Е. Птичкин. Звукооператор Р. Берз. Редактор Н. Глаголева.
Новеллы «Сталинград. 1942 год», современные новеллы. Сценарий С. Нагорного. Постановка М. Захариаса. Оператор П. Лебешев. Художник А. Фрейдин. Композитор Р. Леденев. Звукооператор Я. Потоцкий. Редактор Н. Глаголева. «Мосфильм», 1970.

волжской воды. И повторяются на экране композиции, рассчитанные, как правило, на двоих. Персонажей в фильме много, но группируются они по преимуществу парами — Он и Она. Город, бывший передним краем двух великих войн, выбран авторами в качестве, так сказать, лирической территории. Его героическая, стоившая многих жертв история должна развернуться перед нами не в полноводном эпосе, а в ином русле и в иных створах, обозначенных уже в названии фильма, каждая новелла которого — о первой любви.

Плохо это или, может быть, хорошо, когда замысел так легко укладывается в заголовок? Вероятно, однозначного ответа на этот вопрос нет. Ясно только, что авторы фильма предлагают свой, вполне определенный ответ, если с самого начала декларативно заявляют о своих намерениях. Нас приглашают увидеть превращение заголовка в картину, исполненную, надо ожидать, реальной непростоты, нас приглашают проследить за тем, как ригоризм жесткого противопоставления — война и любовь, история и лирика — растворится в поэтической конкретности кадров.

Отдадим должное смелости авторов, но скажем сразу: лирическая летопись не удалась. Фильм распался надвое — на объявленную тему и на иллюстрирующие ее кадры. Потому ли, что положенная в основу идея не была проведена через стадию живых наблюдений? Или негибкой оказалась конструкция — вертикаль времени, опирающаяся на одну точку?.. Перед критиком возникают вопросы, выходящие за пределы только этого фильма. Возникают параллели, которые захватывают и прошлое нашего кино.

Вот одна ассоциация, отдаленная, но не случайная. Если соединить названия отдельных новелл, то получится «Царицын — Сталинград — Волгоград». Мы уже знаем подобный заголовок, он стоит на классическом сценарии «Петербург — Петроград — Ленинград». Произведения как будто несовместные, но речь идет не об их сравнительных достоинствах, а о традициях советского кино. Не о совпадении названий — о единстве принципов. Наложить друг на друга историю города и человеческие судьбы так, чтобы они совпали по масштабам,— в этом есть традиционный для нашего кинематографа размах. Но для реализации такой идеи важно, чтоб сошлись масштабы, в данном случае — исторической хроники и любовной лирики.

●

Первая новелла фильма — «Царицын. 1919 год».

Группа красноармейцев, уходящих из города под натиском белых, вносит в дом раненого. Их встречает хозяин, он в шлафроке, с холеной бородкой. Один из бойцов, уходя, грозит, что по возвращении они «перешлепают» всю семейку, если не сберегут их товарища...

Действие снабжено всеми атрибутами конфликта, который мог возникнуть в гражданскую войну. Идет бой, город переходит из рук в руки, раненый красный боец силой обстоятельств попал в чуждое социальное окружение. Авторов волнуют не столько сами эти обстоятельства, сколько рожденная ими нравственная проблема: как поведут себя люди в условиях, грозящих гибелью с обеих сторон? Зрителя не томят неизвестностью. В комнате раненого то и дело появляется дочь хозяина, девушка с красивой косой, и вскоре выясняется, что социальное разделение этих персонажей не столь уж разительно: Он — из реального училища, Она — из классической гимназии. Это их когда-то разделяло, теперь же объединяет общностью воспоминаний.

Авторы пренебрегают возможностью сюжетного обострения. Никаких происшествий! В уютной гостиной отец девушки, статский советник, директор гимназии, и юноша, красный командир, оправившийся от ран, ведут философский спор об идеях, утверждаемых кровью, о цене справедливости, требующей жертв. Серьезная попытка «возвратить словам их изначальный



«Город первой любви». «Царицын. 1919 год». Филипп — Б. Галкин, Иван Христофорович — К. Сорокин

смысл», по определению одного из спорящих, имеет целью утвердить в жизни единство мысли и действия. Но в экранном контексте этот эпизод в жизни героев ничего не значит. Доброта, которую излучает весь облик статского советника, заранее придает спору несколько академический характер, хотя за окном постреливают, а юноша чистит наган. В кадрах складывается вполне семейная обстановка, и заключающий новеллу побег юноши и девушки за реку, к красным, рождает всего лишь сожаление о покинутом отце и надежду на их скорую встречу.

Абсурдно было бы требовать от авторов панорамы большого сражения. Не тяжесть боя, а счастье первой любви является внутренней темой повествования. Но есть ли необходимость в напоминании, что любовью можно измерить многое, включая историю? Ведь именно такой и была задача новеллы — в замысле. Иначе при чем здесь этот город — Царицын и эта дата — 1919 год?

Вторая новелла — «Сталинград. 1929 год». Глинистые котлованы, рабочие бараки, колонны грабарок — стройка. Герои новеллы трудятся рядом, но разведены они друг от друга как будто дальше, чем их предшественники из первой новеллы. Она — комсомолка в юнгштурмовке, работает вдохновенно, движимая мечтой о завтрашнем дне. Он — крестьянский сын, дремучий сезонник, ненадолго приехавший на строительство Тракторного. Мокрая осень, горят костры, на спицы колес наворачивается грязь. Сезонники покидают стройку, тщетно мечется между телегами фигура девушки.

Нелегок труд. Нелегок быт. За кадром — мы знаем об этом из разговоров — умирает подруга героини. В кадре — бьет отец кнутом сына, понимая, что тот уйдет к «стриженой», останется на стройке...

Краски новеллы нарочито суровы. Точнее — суров антураж. Время дано в приметах, перечислительно. И опять — как композиционная рамка для двоих, чьи

классовые признаки столь же очевидны, как детали одежды. Но этой очевидностью внешних примет все и ограничивается. Конфликт крестьянской косоворотки и красного платочка работницы легко преодолевается одной бесхитростной фразой: «Люб ты мне...» Трудности времени, суровые краски предназначены для зрителей. Персонажи высвобождены из-под напряжения конфликта, который — окажись он судьбой героев — был бы равен социальным потрясениям первой пятилетки. А так — история лишь датируется. Следовательно, и любовь всего лишь привязана к той же дате.

Фильм — не газетный снимок, где заводские конструкции могут служить фоном для людей, позирующих на переднем плане. На таком снимке — реальные люди, они строили завод или работают на нем и потому имеют право встать перед ним. Вымышленным героям это право надо завоевать — убедительностью экранного существования, силой чувств, энергией действия, правдой борьбы. Хрестоматийные приметы, образующие квази-исторический фон новеллы, сказались на изображении чувств — обеднена любовь. Первая, настоящая? — в это уж не верится, об этом и не думается.

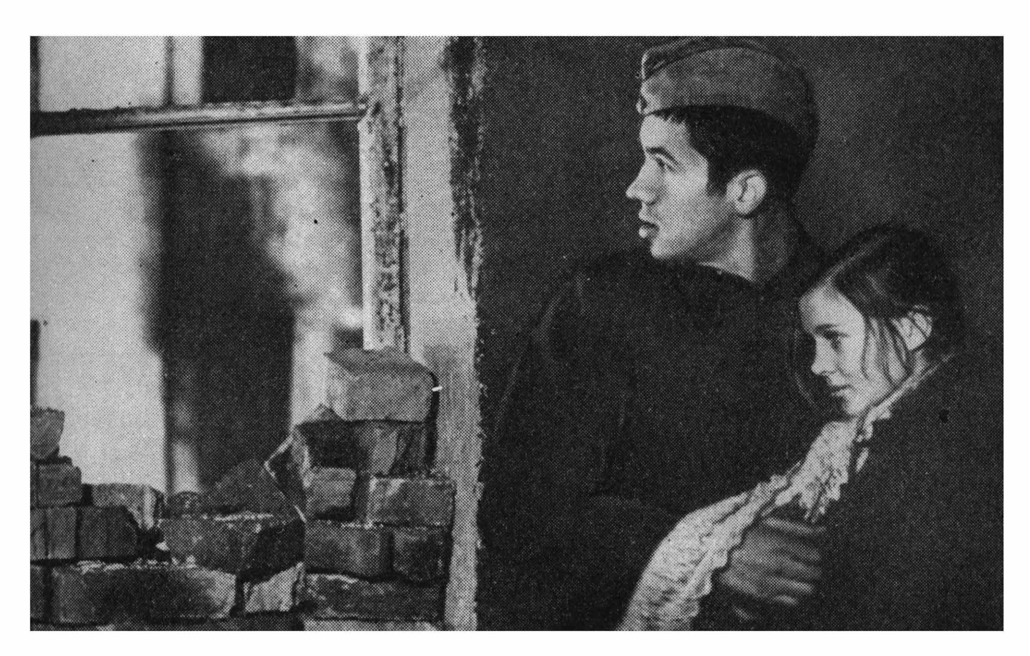
Третья новелла — «Сталинград. 1942 год». Авторство С. Нагорного, некогда написавшего сценарий «У твоего порога», проявляется здесь явственней. Действие происходит на фронтовом пятачке, где сосредоточена вся жизнь персонажей — тут и нелегкая солдатская страда и воспоминания о давних мирных днях. Уличные бои. В этом доме — наши, в другом — немцы. От них доносятся отголоски чужой речи, видны вспышки выстрелов, у нас не просто воюют, но еще и живут: здесь несколько застрявших гражданских, среди них девушка, они-то и превращают огневую точку в «дом». Это превращение следует отметить особо, как удачу фильма. Встречи юного солдата с девушкой на разрушенной лестничной площадке странным образом, но точно и верно повторяют, напоминают обычные свидания молодых людей, живущих в одном подъезде.

Он гибнет — не в самую опасную минуту, не в единоборстве с танком, а потом, от случайного выстрела. И в этом угадывается общий замысел новеллы: непреднамеренность события на войне как признак особой трагической конфликтности. Ее с другими гражданскими переправляют за Волгу. Она не знает, что юноша погиб, ее любовь живет. Живет любовь, первая и настоящая: правдиво изображены события, правдивы герои — и веришь правде их чувств, скупо, почти намеком показанных в этой новелле.

Наши дни вторгаются в фильм шумом заводского конвейера, огнями вечерних улиц, голосом лектора в студенческой аудитории. Игровое кино давно уже обучилось пользоваться красками документального, когда возникает необходимость быстро и доходчиво набросать эскиз сегодняшнего дня. Вот и здесь, подчиняясь поворотам камеры, на экране мгновенно возникает документальный снимок Волгограда, чем-то похожего, правда, на другие крупные населенные пункты. Но похожего только до тех пор, пока в кадр не входит Мемориал на Мамаевом кургане. Памятник сюжетно не связан с действием фильма, разве что по его ступеням поднимается знакомая нам девушка, однако он влияет на происходящее — задает действию свой требовательный масштаб.

Авторы прибегли к «современному» методу действия: Он и Она в упор с экрана рассказывают зрителям историю своей первой, незадавшейся любви. В исповеди новых героев упоминается некая «коечка в общежитии», которая послужила первопричиной разлуки, ибо появился другой, неведомый нам человек, с квартирой. Не новый, но, увы, жизненный, хотя и тривиальный сюжетный мотив.

Почему же он рождает здесь определенное ощущение неловкости? Потому что маленький масштаб «коечно-квартирной» лирики обкорнал тему фильма. С гражданской войны через стройку первой пятилетки и войну



«Город первой любви». «Сталинград. 1942 год». Владик — С. Садальский, Лена — Е. Алекина

Отечественную приходит зритель в Волгоград только для того, чтобы стать свидетелем печальных покадровых разделений и стенаний: Он рассказывает о том, что зовет любовью, на фоне своего грузовика, Она — на фоне своего прилавка.

Лирическая тема совсем не обязательно должна решаться как остродраматическая. Одно лишь состояние влюбленности может заполнить собою фильм, но это будет другой фильм, с иными законами строения, что же касается претензий на историю, то с ней запанибрата обходиться не следует: история — вещь серьезная.

Может быть, задачей было извлечь мораль из резкого сопоставления этой новеллы с предыдущими? Дескать, оглянитесь в прошлое, легкомысленные молодые люди, вы, родившиеся в городе первой любви... Но почему так похожа на пересказанную и другая современная новелла?

Она сложена из динамичных бессловесных кадров прохода Его и Ее по улицам города и статичных планов объяснения в кафе, где девушка печально повествует Ему и зрителям о своей первой любви, точнее — первом обмане... Так же банальны чувства, так же тосклива интонация. Мораль напоминает известную частушку: «Раньше были времена, а теперь моменты...» — да ведь старая частушка, нэповских времен, теперь ее не поют.

Появившийся на экране Мамаев курган — одна из самых высоких точек России, откуда должно быть видно далеко и широко. Документальные кадры Мемориала своей весомостью прорывают нехитрые сюжетно-житейские сплетения... Документальность вообще не способ съемки, но метод ви́дения. Мало выйти на натуру и снимать ручной камерой улицы и памятники. Существует риск, что зритель примет их на экране за декорации. И съемка с самолета также механически не рождает возвышенной точки зрения.

Читаем в сценарии: «Опередив скольжение самолета, оторвавшись от него, мы падаем в тишину дворового скверика, где на детской площадке с неприхотливым жэковским инвентарем — горкой, качелями,



«Город первой любви». Современная новелла. Спортсмен — А. Якунин, студентка — М. Вандова

избушкой на курьих ножках — в этот час нет никого, только они, двое, юные...»

Точно такого кадра в фильме нет. Но есть попытка использовать подсказанную динамику изображения: человек словно с высоты времени опускается в подробности быта. Но высота при этом скрадывается, а между изображением времени и бытовым описанием возникает разрыв.

Поставленные двумя разными режиссерами, сходные по теме повествования, новеллы близки по манере. Но это не искомое стилевое единство. Нет, новеллы, снятые в одном ключе и словно с одного расстояния, существуют на экране как случайные эскизы — вне исторической перспективы, исключая, пожалуй, кадры сталинградского боя.

●

До сих пор речь шла прежде всего о композиционных рамках. Внутри них — лица. В конце фильма на экране развернется длинный список актерских фамилий. Большинство из них незнакомо. Нетрудно догадаться, что постановщики нарочно выбирали новые, не примелькавшиеся лица, помня о «первой любви», боясь спугнуть таинство первой встречи персонажей между собой и всех их — со зрителями.

Преимущества актеров, подобранных по типажным признакам, здесь очевидны. В малых объемах новелл трудно сложить целостные характеры. Облик героя должен сказать зрителю много и сразу же. Вот почему вполне оправданно, что кадры современных новелл заполнены ребятами в кедах, девчатами в мини, торопливыми и шумными прохожими, пассажирами автобусов и электричек. Лица молодых актеров выглядят в уличной толпе естественно. В быстрой смене кадров возникают, как паузы, объяснения, чаще всего происходящие в кафе.

Замыкает фильм безымянный и почти символический мальчик с галстуком-бабочкой. Мальчик торопится в аэропорт встречать любимую. Вспомнилось: недавно в

одной картине был снят новейший истребитель, взлетающий после короткого разбега, с двумя огненными хвостами ускорителя; герои той картины в основном были заняты разводом, но почему бы в целях современности не взлететь такому истребителю?.. Логичным кажется продолжение: фоном, деталью декорации становится при этом персонаж. Нет, подбор актеров по типажным признакам не избавляет режиссеров от необходимости создавать характеры. Другое дело, что способы образного воплощения здесь, в новеллах, должны быть под стать требованиям лаконичного жанра.

●

«Город первой любви» несомненно рождает определенные ассоциации. Ради одной из них пришлось потревожить сценарий Н. Зархи «Петербург—Петроград—Ленинград». Новелла «Сталинград. 1929 год» — о любви комсомолки и деревенского парня, встретившихся на стройке,— бередит воспоминания о «Коммунисте»: только действующие лица поменялись полами. Поединок юноши с танком в новелле «Сталинград. 1942 год» невольно вызывает в памяти знаменитые кадры из «Баллады о солдате». Монолог Н. Белохвостиковой, обращенный к зрителям, из фильма «У озера», тиражирован в «Городе» в исповедь двоих в одной из современных новелл. Ассоциации множатся, но не радуют. Криминала, конечно, никакого нет, просто жаль, что кинематограф заполняется... кинематографом.

С. Фрейлих

Путь к герою

О Миколе Садковиче и его фильме

Жил-был Микола Садкович.

Жил весело и много трудился.

Теперь вышел фильм «Я, Франциск Скорина», который поставил по роману Садковича молодой белорусский кинорежиссер Б. Степанов. Сценарий написал сам автор, но фильм ему уже не суждено было увидеть. Садкович умер в самом начале производства картины, ставшей итоговой для его жизни и творчества. В этом фильме предстали в единстве его кинематографические и литературные симпатии; с большой силой выразился в картине и общественный темперамент Садковича.

Некоторые характерные выражения, которые произносит с экрана Франциск Скорина, человек XVI века, я слышал раньше из уст самого писателя. И, если вдуматься, здесь нет ничего удивительного. Сколько бы ни сохранилось сведений о жизни исторического деятеля, их всегда мало, писателю приходится за него думать и говорить.

Между этой последней работой Садковича в кино и первой прошло сорок лет...

Микола Федорович Садкович родился в 1907 году в семье белорусского крестьянина. Любовь к провинции, к реке детства сохранилась у него на всю жизнь. Сколько бы он ни странствовал, где бы ни работал, он возвращался к Белоруссии, она давала ему сюжеты, питала его воображение. Главная тема зрелого Садковича — р о д и н а.

Образование Садкович получил в ГТК — Государственном кинотехникуме, который он закончил в 1928 году. В техникуме преподавал Эйзенштейн, и наш будущий режиссер слушал его лекции.

Над дипломом он трудился вместе со своим сверстником Л. Голубом — это была

«Я, ФРАНЦИСК СКОРИНА». Автор сценария Н. Садкович. Постановка Б. Степанова. Главный оператор В. Николаев. Художник-постановщик В. Дементьев. Композитор В. Чередниченко. Звукооператор В. Демкин. Редактор С. Поляков: «Беларусьфильм», 1969.

комедия «Счастливые кольца», сценарий для которой дипломанты написали по рассказу В. Катаева «Ножи».

Картина не сохранилась, а в фильмографическом справочнике ее содержание, видимо, рассказано не по фильму, а по Катаеву. Между тем молодые кинематографисты внесли в фабулу существенные изменения.

Герой фильма рабочий Петр, комсомолец, влюбляется в дочь владельца аттракциона «Счастливые кольца» Людмилу. Отец же Людмилы предпочитал предприимчивого фотографа, состоятельного человека. Используя любую возможность, Петр тренировался в метании колец и в один прекрасный день расправился с хозяином, овладев на глазах изумленной публики всем его состоянием.

Дальше фильм расходится с рассказом. У Катаева Петр возвращает хозяину состояние, получив за это Людмилу. В картине Петр тоже возвращает имущество владельцу аттракциона, но, посрамив его, отказывается от Людмилы и женится на девушке своего круга. Сейчас такая трактовка может показаться излишне дидактичной, тогда же молодые кинематографисты знали, что им надлежит вести лобовую атаку на буржуазный мир и в области личных чувств.

В духе же времени молодые режиссеры эстетизировали в своей картине производство. Механизмы хлебозавода, где Петр работает слесарем, изображены, как живые существа, с той же подробностью, с какой Роом показал стекольный завод в «Ухабах», а Юткевич работу станков в «Кружевах».

«Счастливые кольца» — одна из первых советских кинокомедий. В ней была комедийной не только сама ситуация, но и форма подачи материала. «Аттракционность» была в монтаже, а самое главное — в характере героя. Каждый шаг его вызывал сочувствие и вместе с тем смех зала.

Газета «Красное знамя» писала 8 августа 1929 года: «Фильма — которой аплодируют. Когда в последних частях этой советской комедии герой — молодой пекарь — наносит одно поражение за другим своим соперникам из «частно-капиталистического сектора» — зал гремит аплодисментами. Такие невольные рукоплескания вырывают иногда Гарольд Ллойд и Бестер Китон. На представлении советской кинокомедии мы слышим их впервые».

Роль Петра играл артист Чувелев. Не Иван Чувелев, известный в кино своими крупными драматическими ролями, а его брат Владимир — артист совершенно другого амплуа. Его не случайно сопоставили в рецензии с популярными у нас тогда американскими комиками. Он придумал себе маску — малоподвижное лицо с ироническим взглядом, обращенным в себя. Талант Владимира Чувелева, к сожалению, не успел развиться, актер мало снимался. В сороковые годы он погиб на фронте.

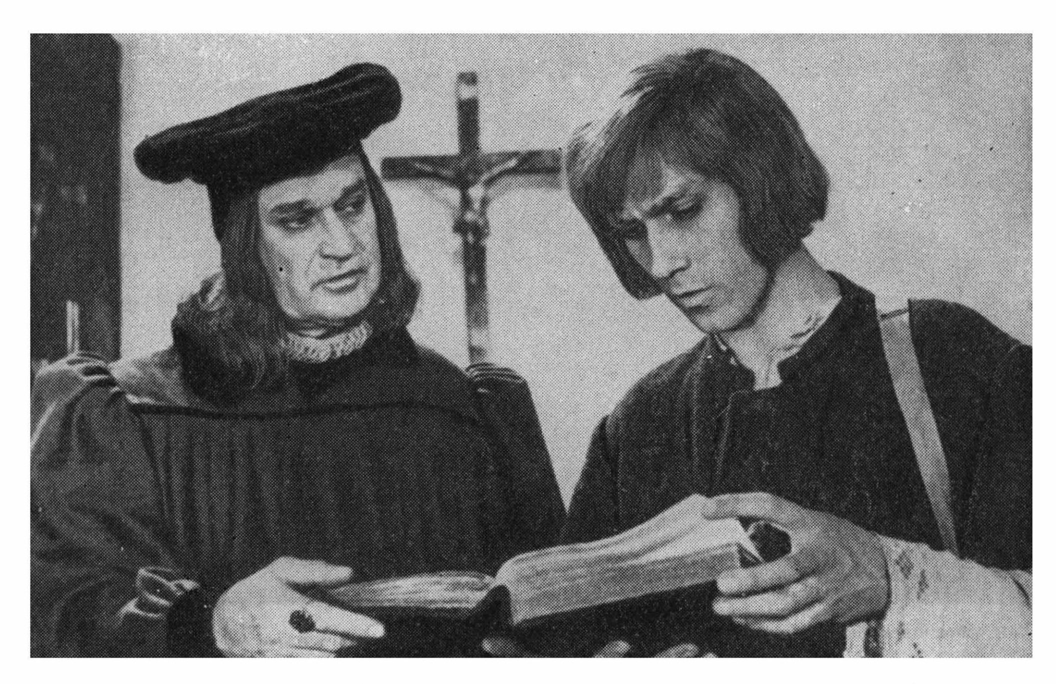
Почему я так подробно говорю о картине, которая все-таки заняла весьма скромное место в истории советского кино?

История состоит не из одних вершин. Вершины — результат развития. Начинают же развитие более скромные явления, и когда мы их забываем, то не понимаем процесса.

С этой картины начинается Садкович, сценарист и режиссер, начинается Голуб — известный теперь режиссер белорусского кино. Не сможет пройти мимо этой картины и тот, кто серьезно займется историей нашего кинообразования: «Счастливые кольца» были первой производственной картиной ГТК, и ее успех сыграл большую роль в борьбе за превращение техникума в высшее учебное заведение. О накале этой борьбы и о роли в ней картины дебютантов говорит любопытный документ, который извлечен мною из прессы того же 1929 года:

«ОТКРЫТОЕ ПИСЬМО ПРЕЗИДИУМА ГТК
по поводу постановки картины
«Счастливые кольца»

Мы отчитываемся перед советской общественностью за второй выпуск ГТК. Выпуск на 80% вырос в законченных мастеров советской кинематографии. Сегодня мы демонстрируем первый в истории ГТК опыт



«Я, Франциск Скорина». Рейхенберг — Н. Гриценко, Франциск Скорина — О. Янковский

создания выпускниками полнометражной картины. Фактически первый раз производство устроило проверку школы. По заключению самого производства мы выдержали экзамен.

Группа героически, в тяжелых условиях недоверия производства, равнодушия и безразличия, урезанных ассигнований (на 50%), плохого оборудования, голодовки. недоедания, но стимулируемая молодой энергией, молодым порывом, закончила успешно свою работу. Приходилось беспрекословно слушать того, кто давал деньги, порой того, кто не имел никакой практики в кино. Но нужно было молчать: от таких людей зависело многое. Школа, которую никто не хотел заметить, с которой никто не считался, которую зажимали в рамки средней школы и не раз хотели закрыть совсем, победила вдвойне, оправдав требования производства, дав вполне грамотную, художественную картину, картину идеологически приемлемую (большой социальный размах на маленьком сюжете повести Катаева «Ножи» построить нельзя), и показав через дипломную работу, что она, несмотря на бедность и недостатки, выросла из рамок средней школы в высшую.

Мы ждем суда и поддержки советской общественности».

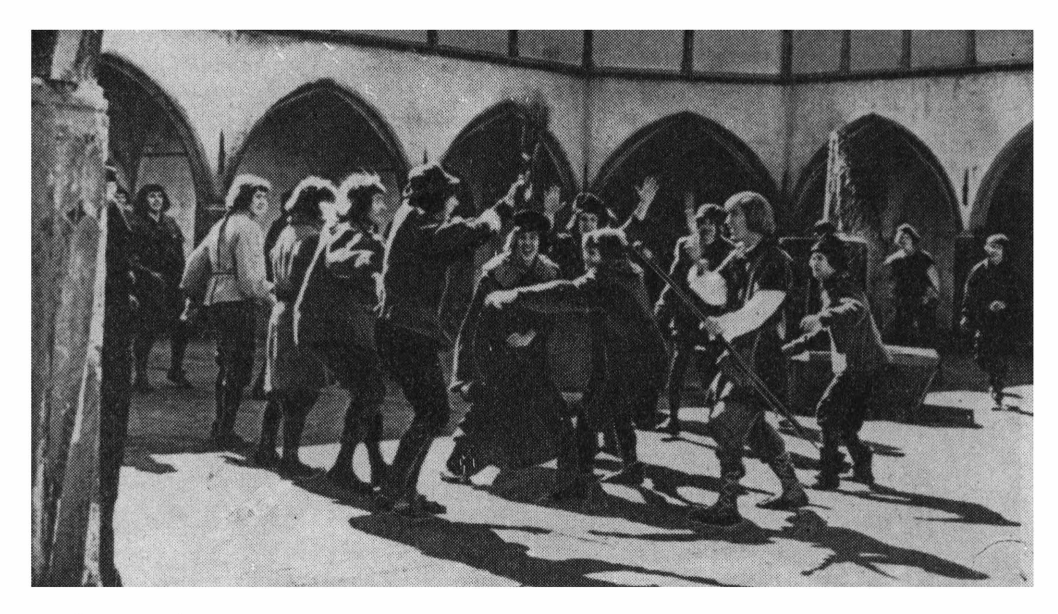
Картина была поддержана и рабочей прессой и специальной, кинематографической. Так, в частности, в «Советском экране» в № 22 от 4 июня 1929 года К. Фельдман писал:

«Голуб, Садкович и Шах* сделали убедительную и энергичную заявку на право работать в советском кино; В. Чувелев обнаружил черты крупного актерского дарования, а ГТК блестяще доказал, что он способен выполнить возложенную на него задачу — формирования художественных кадров нашей кинематографии».

Второй фильм — «Песнь о первой девушке» — М. Садкович снова поставил с Л. Голубом. Фильм вызвал острую дискуссию. Когда читаешь газеты тех лет, поражаешься ярости, с какой выступали и защитники и противники картины. «Категорически — против» — так назвал свою статью А. Кузнецов. Статья же Л. Доро-

---

* Имеется в виду Франц Шах, выпускник ГТК, оператор первых двух фильмов Голуба и Садковича.



«Я, Франциск Скорина»

хова называлась: «Категорически — за». Обе были напечатаны на одной полосе «Кинофронта» 11 сентября 1930 года. В спор вступали целые организации и коллективы. Пленум культактива Облпрофсовета вынес решенне запретить демонстрацию картины в Ленинграде. Против этого решения высказалось собрание комсомольцев крупных ленинградских предприятий «Электросила» и «Большевик». Газета «Комсомольская правда» решительно поддержала картину; упрекнув молодых режиссеров за подражание в ряде сцен Довженко и Пудовкину, она отметила в фильме «стиль революционной, пролетарской романтики» и поставила ее в пример фэксам.

Фильм был снят по повести Н. Богданова «Первая девушка». И хотя в свое время повесть имела сильный общественный резонанс, его все же не сравнить с той шумной реакцией, которую вызвал фильм. У фильма оказалось куда больше зрителей, как, впрочем, почти всегда и бывает...

В данном случае острота суждений была вызвана еще и тем, что «Песнь о первой девушке» отошла от традиций «комсомольской фильмы» 20-х годов, традиций трама и агитфильмов, в которых жизнерадостная тональность и ясная с первого взгляда, почти плакатная расстановка сил были эстетическим принципом.

Если в первой своей картине режиссеры обнаружили чувство юмора, то теперь в изображении классовых врагов они прибегают к сатирическому заострению и проявляют также умение показать человека в ситуации напряженного драматизма — таковы сцены гибели секретаря ячейки (артист В. Чувелев) и насилия дезертиров над героиней фильма Саней (артистка Т. Альцева).

Истинный драматизм обнаруживается и на последующих этапах действия, когда Саня оказывается в конфликте со своими единомышленниками. После происшедшего товарищи стали относиться к ней как к «доступной» женщине. Они не понимают ее душевного состояния и подобно тому, как это было в фильме «Третья Мещанская», не выдерживают нравственно-



«Я, Франциск Скорина»

го испытания. Как и героиня картины В. Шкловского и А. Роома, Саня покидает своих товарищей по борьбе. Оставив записку — «комсомол велик и работы везде много», она навсегда уезжает из родного села.

В самом начале тридцатых годов в Одессе организуется комсомольская киностудия. Там оказался и Микола Садкович. Он ставит фильм «Половодье», который тоже не сохранился. Но если о первых двух остались рецензии и материалы дискуссий, то по поводу картины «Половодье» мне не удалось разыскать никаких материалов. Не описана она и в фильмографическом справочнике. Видеть мне ее не пришлось. Если б я знал, что придется писать эту статью, я бы, конечно, в свое время расспросил у Садковича про картину, но, увы, мы мало говорили с ним о прошлом, всегда казалось, что времени еще хватит.

Как стремительно все-таки время, если то, что произошло всего тридцать-сорок лет назад, кажется далекой историей. И как жаль, что историю эту приходится писать с пробелами. Ведь что бы ни пропало — «Бежин луг», или лента Червякова, или ленты, о которых идет здесь речь,— все равно вместе с ними утрачиваются какие-то связи — большие или малые.

Следующий фильм М. Садковича — «Шуми городок» — был снова комедией. Он поставил ее на Киевской киностудии по сценарию Н. Шпиковского. В картине показан быт небольшого городка, с его повседневной жизнью, с пуском первого трамвая, со смешными пожарниками, томящимися от того, что давно не случались пожары, с бюрократом — мелким чиновником, засевшим в городском Совете, и с положительным во всех отношениях председателем горсовета, все наперед знающим и успевающим всюду, чтобы разрешить едва назревающий конфликт, и, разумеется, с любовной парой — молодым инженером-новатором и девушкой-шофером, которые по недоразумению терзаются ревностью до самого финала, когда они, наконец, «целуются в диафрагму». На обложке буклета, который был издан к выходу картины, и запечатлен крупный план

целующихся молодых героев. Их играли П. Алейников и А. Комолова, артистка МХАТа. Мы узнаем в картине юмор и лирику Садковича, его лукавство, но если «Песнь о первой девушке» была характернейшим произведением рубежа 20—30-х годов, то «Шуми городок» с его веселой безмятежностью — типичное явление кино последних предвоенных лет, такое же, как, скажем, комедия «Богатая невеста» И. Пырьева или комедия Е. Червякова «Станица Дальняя».

Если в картине «Шуми городок» Садкович был скован правилами, утвердившимися тогда в комедии, то позднее, в постановке гоголевской «Майской ночи», он доверился стихии безудержного веселья с неожиданными переходами от юмора к сатире — они в картине уживаются без конфликта, как уживается в ней самая что ни на есть жизненная реальность с необузданной фантазией. Режиссер точно выбрал актеров; сатирический дуэт «головы» и «свояченицы» был хорошо исполнен артистами С. Шкурат и Н. Ужвий, как и лирический дуэт Левко и Анны артистами И. Макаренко и В. Ивашевой. Очаровательную панночку сыграла Т. Окуневская.

Критика положительно оценила «Майскую ночь», особо отметив при этом ее как одну из первых советских цветных картин.

«Майская ночь» вышла на экран в марте 1941 года.

В начале войны Садкович ставит новеллы «Три танкиста» и «Карьера лейтенанта Гоппа», которые вошли в боевые киносборники и были его последними игровыми постановками.

Война привела Садковича в документальное кино. Он руководит фронтовыми киногруппами при штабе белорусского партизанского движения. По окончании войны возглавляет киногруппу при центральной комендатуре в Берлине. Так родились темы двух его главных документальных картин — «Освобождение Советской Белоруссии» и «Демократическая Германия». Последняя была отмечена Государственной премией.

Документальное кино с его оперативным вмешательством в общественную жизнь оказалось близким натуре Садковича.

Публицистика займет заметное место и в его литературной работе.

Ему давались трудные темы. Приведу в подтверждение отрывок из «Весенних записей» — статьи о ставропольском колхозе «Россия», напечатанной в свое время в газете «Литература и жизнь».

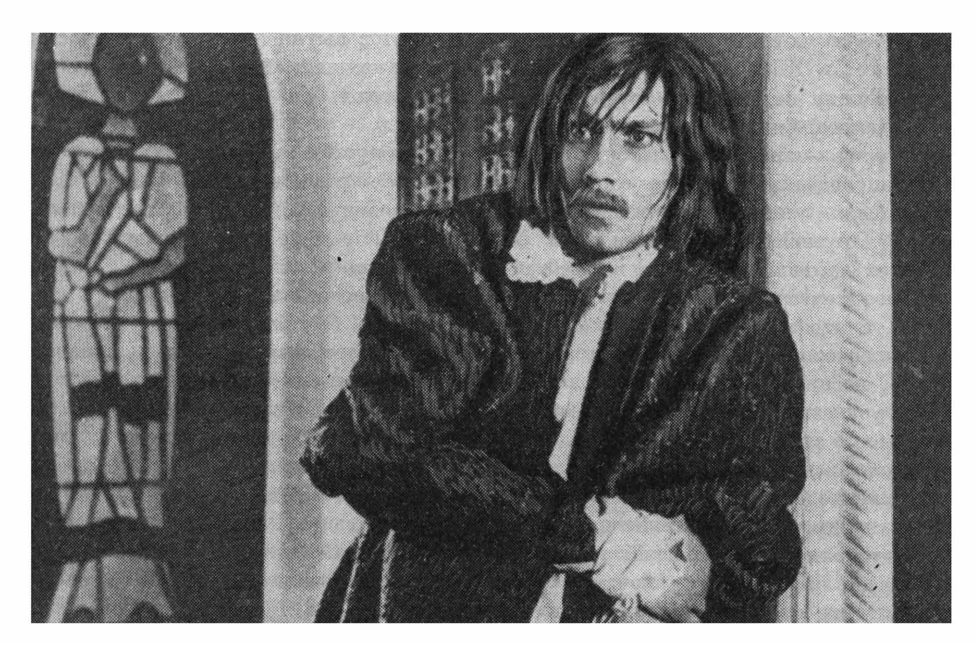
«Много лет я веду записи того, что открывается в красивую пору обновления земли, в пору победы тепла и света, когда, освобождаясь от зимней стужи, является на нашей земле новая сила, до той поры невиденная, будто кем-то от нас спрятанная.

Каждый год свершается это чудо, и каждый год, отложив ворох надоевших будничных дел, спешишь, как на праздник, на просторы полей, к широким разливам рек, к старым друзьям — пахарям и сеятелям. И кажется, что тогда-то непременно ты станешь у самого чистого, извечного истока, у начала всех начал...»

Публицист — это человек, который не ждет заданий редакции, он сам находит темы, а вернее — они находят его и требуют от него ответов.

Именно так родилась статья Садковича «Спасите грачей». Случилось так, что ранней весной инстинкт погнал птиц с теплой земли Украины и Средней Азии к местам привычных гнездовий, но у нас затянулась зима, и тысячам птиц грозила гибель. Писатель забил тревогу и через газету призвал на помощь школьников.

Я помню, какой резонанс имела другая статья Садковича — «Высокая должность», опубликованная в газете «Известия». Сотни писем мужчин и женщин были откликом на размышления писателя о судьбе женщины-домохозяйки в нашем обществе. Пришлось продолжить разговор — так появилась в той же газете статья Садковича «Еще раз о высокой должности».



«Я, Франциск Скорина». Франциск Скорина — О. Янковский

•

Первым его романом был «Георгий Скорина».

Садкович написал его вскоре после войны, замысел же возник еще в ходе боев, когда наши войска освободили от оккупантов Полоцк — родину просветителя XVI века, гуманиста славянского Возрождения Георгия Скорины.

Человека, который жил в столь отдаленную эпоху, не легко представить себе живой, конкретной личностью, для этого надо увидеть цель его жизни и результат его деяний, понять мотивы его поступков. Именно это удалось романисту, а потом и авторам фильма. Их герой не появляется «готовым».

Мы видим, как сын простого полоцкого кожевника («скорина» происходит от белорусского «скора» — кожа, шкура) с т а н о в и т с я исторической личностью.

Живая связь нашего времени с эпохой Скорины была увидена именно после войны, когда люди выходили из лесов, а деревни лежали сожженные, люди возвращались в города, а города были разрушены — приходилось почти все начинать сначала.

Разграбив музеи, оккупанты увезли в Германию и уникальные книги, выпущенные Скориной, и это как бы повторяло эпизод, который мы видим в фильме: в финале обскуранты сжигают его книги, чтобы с пеплом ветер развеял и мысли выдающегося гуманиста. Но поздно — слава его уже утвердилась, дело им было сделано.

В исследовании Р. Мессер о белорусской литературе* «Георгий Скорина» оценивается как один из первых исторических романов в Белоруссии. И, конечно, не случайно, что роман появился именно после войны, ибо это был не только период возрождения городов и сел, но и особенно острого осознания связей между прошлым и будущим народа.

---

*Р. М е с с е р. Пути развития белорусского исторического романа. — «Советская отчизна» (Минск), 1956, № 5, стр. 109—124.

Роман как бы возвращал утраченное время.

Его создание потребовало труда художника и ученого. Сколько загадок задал писателю герой — представитель эпохи Возрождения, когда ученые, по словам Энгельса, были смелыми искателями приключений, путешествовали, говорили на нескольких языках, принимали живое участие в политической борьбе — кто словом и пером, а кто мечом.

Эта характеристика относится и к Скорине, но, восприняв ее, художник должен был еще увидеть и услышать, как разговаривал именно этот человек, как он одевался, как двигался, что за люди его окружали в разные периоды жизни. Надо было знать, почему Скорина, от рождения Георгий, был при поступлении в Краковский университет записан Франциском, почему, став доктором в науках медицинских, он вдруг посвятил себя книгопечатанию, почему эту деятельность он начал в Праге. Надо было глубоко уйти в материал, чтобы все эти вопросы возникли. Писатель обращается за помощью к профессору Евгению Штейнбергу (Львову), вдохновляет его своим замыслом, они вместе погружаются в эпоху и в конце концов становятся соавторами.

В записной книжке Садковича, хранящейся в его домашнем архиве, я прочел: «Если посмотреть на нашу белорусскую историческую литературу, то возникает мнение, что она занималась преимущественно государственной стороной прошедшей жизни. Всем, что касалось тогдашних правителей, дипломатий, войн, законодательства, что составляло при всей важности круг внешних явлений. А на дне истории оставалась нетронутой народная жизнь, идущая вразрез с государственной жизнью того времени. Представляя в таком случае народ, как некую механическую силу государства, а не истинное содержание, для которого прошлое государства было только форма».

Писатель не ищет «официальную форму» жизни тех лет, истинное ее содержание он находит в бытии народа, в его чувствованиях и чаяниях. В творчестве безымянных сочинителей он видел вечный источник поэзии.

Не случайно в его «Повести о ясном Стахоре» ритм и интонации повествования стилизуются под сказание, летопись, песню. В романе же о Скорине изложение объективно-реалистическое, фольклор лишь питает представление писателя о смысле народного бытия, при этом писатель не идеализирует народ — ни в романе, ни в сценарии, где показана и жестокость владевших им суеверий, например, в сцене, где топят в проруби девушку, которую сочли колдуньей.

Фильм не стремится вместить все содержание романа. Опущены многие из приключений Скорины в годы странствий, княжеские междоусобицы, батальные сцены. Режиссер Б. Степанов ищет новой цельности, для этого ему необходимы лишь основные моменты в жизни Скорины: его учеба, борьба за издание книг на родном языке, любовь к Маргарите. Художник эпического склада, режиссер строит картину на эпизодах, как бы замкнутых в самих себе. Переходы от эпизода к эпизоду символически отбивают старинные часы с движущимися на циферблате мифологическими фигурками.

Мысли Скорины о свободе, о любви, о постоянном стремлении человека к познанию понятны и близки современному зрителю, но образ Скорины не модернизирован. В поступках героя, в его борьбе проявился протест народа именно того времени, когда Белая Русь оказалась под игом литовских князей и их союзников — польских панов и Ватикана. Сын своего времени, Скорина борется с врагами их же оружием. Свои просветительские идеи он утверждает в формах религиозной идеологии — он борется за право издания религиозных книг на родном языке. В предисловиях и послесловиях к ним возникает образ свободолюбивого человека XVI века.

Роль Скорины исполняет Олег Янковский. Его лицо, удлиненное прической схо-

лара,— лицо «тогдашнее» и вместе с тем «сегодняшнее», современное. Янковский убедителен и в сценах возвышенных (любовных или же в тех, где он в поединке с идейными врагами провозглашает свои жизненные принципы), и в сценах бытовых (потасовка, которой завершается диспут, или пирушка по случаю поступления в университет). Друг Скорины, Вашек, типичный схолар, богохульник и гуляка, дан Б. Гитиным в бытовой, комедийной манере, но характеры Скорины и Вашека легко уживаются рядом, потому что и Скорине ничто человеческое не чуждо. Его побуждения жизненны, его натура раскрывается перед нами постепенно — от первого столкновения с бароном Рейхенбергом, когда тот пытался заставить юношу доносить на любимого профессора, до того момента, когда герой поймет, что столкнулся не с одним человеком, а с системой, борьба с которой потребует всей его жизни. Скорина человечен и в моменты поражений и тогда, когда выходит победителем. В сцене получения первого удачного оттиска книги мы видим на лице Скорины слезы: об этом моменте он мечтал многие годы.

Г. Виркава убедительна в роли надменной красавицы Маргариты. Резко очерчен актером Г. Каркой образ черного монаха, властного закулисного руководителя травли Скорины. А вот Н. Гриценко в роли Рейхенберга подчас отступает от стиля картины; сцены, когда барон, попав в собственные сети, сходит с ума, артист играет с огромной силой, и все-таки кажется, что такое выражение страсти скорее уместно в мелодраме, здесь же артисту не хватает эпического достоинства.

И завоевания и недостатки историко-биографического фильма «Я, Франциск Скорина» принадлежат сегодняшнему дню. Очень хорошо, что после большого перерыва мы вновь обратились к изображению жизни наших великих предшественников. Но борьба с устаревшими навыками, погубившими некоторые прежние фильмы биографического жанра, не может быть признана законченной. В картине М. Садковича и Б. Степанова есть иллюстративность. Так, очень важная сцена в Падуе, где Скорина получает звание доктора, это всего лишь «выдержка» из его биографии. Не энергичен и финал — разграбили типографию Скорины, сожгли его книги, а он спокойно на попутной телеге уезжает с крестьянами. Уезжает «в будущее». Здесь снова иллюстрация к биографии, которую мы знаем, но ведь герой не мог знать того, что знают его потомки. Великие оказываются на острие эпохи, сама жизнь их есть борьба и возможны разные исходы борьбы. В историко-биографических фильмах 40-х —начала 50-х годов исход был нередко предопределен уже вначале, они не содержали неожиданностей и открытий, потому-то интерес к этим картинам сейчас угас. Обновление биографического фильма началось в документальном кино (произведениями о Дзержинском, Фрунзе, Коллонтай), в игровом же кино обновление идет труднее.

Но вернемся к размышлениям о достоинствах белорусского исторического фильма «Я, Франциск Скорина». Его содержание не сводится к реставрации прошлого, в нем есть еще и суждения о прошлом. Это мы чувствуем и в работе оператора В. Николаева и художника В. Дементьева. Изобразительное решение картины говорит о том, что они изучили материальную культуру эпохи, однако не копируют гравюры и картины старинных живописцев, а претворяют их в кинематографические образы среды, помогая режиссеру формировать стиль картины. Ее кульминации, как правило,— массовые сцены. Лучшей из них является сцена затмения — тысячи факелов движутся под удары колоколов. В новой постановке Б. Степанов развивает лучшие моменты своей предыдущей картины «Альпийская баллада».

...В архиве Садковича я прочел его неопубликованную работу, которую автор кончает словами своего друга-поэта:

«Беларусь — мое бессмертие».

Эти слова могли стать эпиграфом к картине «Я, Франциск Скорина».

Евгений Кригер

Спор об интересном человеке

Видимо, проходит время «однолинейных» документальных фильмов, задуманных и снятых в одном измерении, в одной интонации, в однозначном отношении к теме, к предмету разговора, к герою.

Еще свежи в памяти работы, отличавшиеся тем, что уж если в них восхваление, то восхваление от первого до последнего кадра, включая даже название ленты. Если любование, то умиленное, без конца и без меры, так, что иные черно-белые фильмы производили впечатление розовых.

Речь здесь пойдет о произведении «многомерном», откровенно и смело демонстрирующем особую авторскую позицию, новизну ви́дения жизненного материала, своеобразие сценарного и режиссерского подхода к нему.

Создан фильм на Куйбышевской студии хроники. В его названии — «Без легенд» — уже заложено нечто от полемики.

И в самом деле, тут есть о чем поспорить.

Ведь тема картины — человек. Сложный. Противоречивый. Особенный. (Впрочем, каждый из нас — особенный. Но герой этого фильма совсем особенный.)

Человек дела — и порой фантазер. Непревзойденный знаток своей профессии — и неожиданный импровизатор совсем в иной отрасли техники. Человек, независимый в своей жизненной позиции, упорный в отстаивании своего мнения, «на равных» разговаривающий с самым высоким начальством,— и в то же время необыкновенно уступчивый по отношению к вездесущим журналистам, фотокорреспондентам, кинооператорам, приумножающим его и без того громкую (и вполне заслуженную) популярность. Человек, знающий цену времени, готовый упоенно трудиться хоть сутками напролет, свирепый в те минуты, когда его пытаются попусту оторвать от любимой и всегда срочной работы,— и все же безропотно отдающий свое драгоценное время кинохроникерам, придумавшим очередную инсценировку «творческого момента».

Грубоватый — и нежный. Очень и очень занятый собой, но готовый отказаться от всего, чтобы сделать счастливым одинокого арабского мальчугана. Самолюбивый — и предельно откровенный в осуждении своих собственных недостатков и проступков. Веселый — и гневный. Причем гневаться-то он умеет, как мы убедимся, прежде всего на самого себя, когда приходит тому пора.

И прежде всего — талантливый. Многообразно и разносторонне талантливый.

Как видите, для самого краткого перечисления особенностей и противоречий характера одного человека понадобилось достаточно много журнальных строк.

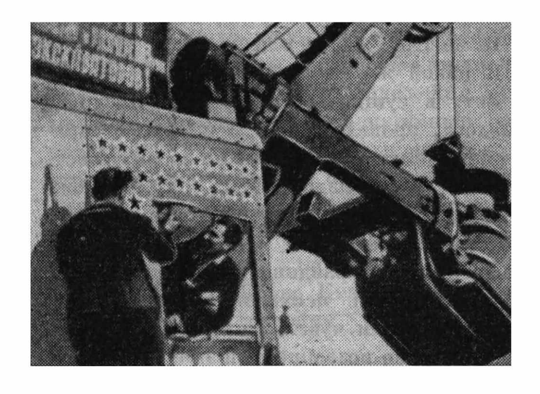
А повод для этого дал один документальный фильм.

...Итак — без легенд.

Без легенд, хотя об этом рабочем человеке, строителе знаменитых гидроэлектростанций, машинисте экскаватора Борисе Коваленко в самом деле рождались и по всей стране рассказывались настоящие легенды. Он работал увлеченно, напористо,

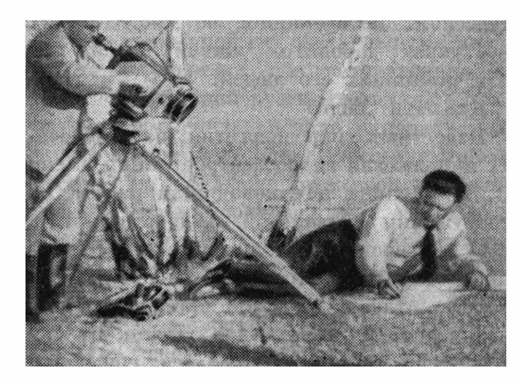
---

«БЕЗ ЛЕГЕНД». Автор сценария А. Сажин. Режиссеры Г. Франк, А. Бренч, А. Сажин. Операторы С. Горбачев, Ф. Робинсон, И. Коловский. Композитор П. Дамбис. Куйбышевская студия кинохроники, 1967.









«Без легенд»

творчески. В труде повелителей машин есть своя эстетика, и если это так, то Борис работал красиво, эффектно, сам получая удовольствие от маневренности и точности, артистичности и смелости своего наступления на тысячи и тысячи кубометров грунта, камней, скал, повисших подчас над зияющим обрывом.

Один такой кадр — экскаватор на краю бездны — промелькнул однажды в фильме, и вчуже стало страшно за человека, действующего со своей громоздкой машиной «на острие ножа».

К сожалению, в распоряжении авторов фильма оказалось ничтожно мало хроникального материала, запечатлевшего Бориса в работе, раскрывающего приемы и открытия его труда.

Кстати, тут и развеялась одна из легенд: оказалось, что знатный экскаваторщик не так уж часто допускал кинооператоров в свою рабочую «лабораторию», видимо, не любил, чтобы ему мешали в часы «наступления на кубометры», всегда стремительного, согретого огнем соревнования и подлинного новаторства.

Как же построить фильм, если его героя уже нет с нами, а при жизни его снимали не так и не там, где виден был бы человек во весь рост, где проявились бы главные свойства его недюжинной натуры?

Авторы фильма «Без легенд» решили соединить запечатлевшие их героя фотографии с устными воспоминаниями, диалогами хорошо знавших его людей. И если фотографии, в большинстве случаев парадные или «семейные», групповые, наподобие тех, что с возгласом «не шевелитесь» снимает на южных пляжах торопливый сотрудник местного фотоателье,— если сним-

ки не дали авторам ничего, кроме метража, то диалог они сумели организовать так, что он определил глубину и динамику картины, ее драматургию и познавательный смысл.

Просто воспоминания?

Просто рассказ?

Безмятежная беседа людей, вернувшихся на время в прошлое?

О, нет. Не таким был Борис Коваленко, чтобы даже теперь, когда его нет, говорить о нем спокойно.

Тут — диспут, спор, столкновение мнений о человеке сложном, чрезвычайно интересном, неожиданном во многих своих поступках, даровитом, живом до сих пор для помнящих его людей.

Кто эти люди?

Известный гидроэнергетик, на чьем счету и Волжская гидроэлектростанция имени В. И. Ленина и руководящая работа на сооружении Асуанской гидростанции в ОАР, Герой Социалистического Труда профессор Иван Комзин. Журналист, писатель, отлично знавший знаменитого экскаваторщика, Константин Лапин. Друзья Бориса по работе, его коллеги, соперники в соревновании, партийные наставники — ныне Герой Социалистического Труда экскаваторщик В. Клементьев и заслуженный экскаваторщик В. Стариков.

Все они любят Бориса? Да.

Отчего же возникает спор, да еще такой взволнованный, когда собеседник вдруг перебивает говорящего, да и сам порою начинает возражать самому себе, дискутировать с самим собой?

Да оттого, что авторы фильма твердо решили создать фильм без легенд и демонстративно его так и назвали. Оттого, что каждый человек сложен по-своему, а такие, как Борис Коваленко, импульсивный, мгновенно зажигающийся, незастрахованный и от опрометчивых поступков, порывистый, честолюбивый, искренний и в творческих удачах и в жизненных промахах,— такие, как Борис, не подходят для того, чтобы их окрашивали в один какой-то цвет.

И уж, во всяком случае, не в розовый.

И, конечно же, не в черный.

В какой же?

Вот, в сущности, тема увлекательного диалога, происходящего с помощью экрана на наших глазах. И мы по-своему участвуем в этом диалоге. Мы, зрители, тоже спорим с самими собой. В этом — секрет построения фильма, его динамичности, жизненности, правдивости. Нам не дали сразу решения психологической задачи. Не предъявили чувствительного некролога или печально-возвышенной эпитафии. Нет, как говорится, «задним числом» нас сделали свидетелями и, если хотите, участниками некоторых событий и поступков, характерных для героя фильма, не только героических, иногда даже сомнительных и, во всяком случае, не обычных.

И мы встретились с Борисом Коваленко, талантливым представителем нашего рабочего класса, славного отряда строителей, плеяды повелителей машин. Он перед нами — такой, каким был. Каким сам «строил» себя, избавляясь от неизбежных у каждого человека недостатков, с яростью клеймя свои же неожиданные причуды и «выходки», невинные как будто, приключившиеся под влиянием момента, но потом обернувшиеся иной, дурной стороной и осужденные товарищами, коммунистами, многотысячным коллективом.

Конечно же, у Бориса не бывало дурных намерений. Просто подводила его экспансивная натура. И присущая ему неуемная фантазия.

Зачем иные поступки понадобились Борису? Он и сам не знал. Славы у него было достаточно. Может быть, подвели «легенды», в изобилии творимые вокруг его имени. Да, это вероятнее всего. Но вспомните покаянное письмо Бориса в партийную организацию, вспомните типичное для него яростное, искреннее «будь я проклят!», в случае если хоть что-нибудь подобное повторится. И вы не станете так уж сурово осуждать фантазера.

Зато вы вспомните иное. Ту пору, когда,

по словам Комзина, волжскую стройку лихорадило из-за того, что катастрофически отставали копры на забивке шпунтов, инженеры искали выход из положения, время шло неумолимо, и тогда машинист экскаватора Коваленко явился к начальнику строительства и заявил: он выправит положение! Казалось, абсурд. У Бориса — экскаватор! Там — совсем другие машины! Борис стоял на своем. Комзин поверил ему. И Борис Коваленко сдержал слово, выручил стройку. Какой же это фантазер?

Рабочий-строитель, он сконструировал для экскаватора более легкий и более емкий ковш, после чего командовал на «Уралмаше» его изготовлением, заодно читая своего рода лекции по экскаваторостроению многочисленным гостям завода. После этого известный уральский конструктор Борис Иванович Сатовский писал Комзину, что Коваленко наделал много шума на заводе, но это — человек необычайно способный, ему обязательно надо учиться, у него задатки настоящего инженера.

— Нет! Нет! Нет! — почти кричит Комзин, стучит кулаком по колену, когда кто-то спрашивает: не был ли Коваленко позером.

Нет! И Константин Лапин также, подняв забрало, бросается в бой на защиту Бориса.

И вы вспоминаете, как Борис, уже на Асуане, был достойным полпредом нашего рабочего класса, как он полюбил и собирался усыновить мальчугана-египтянина, как 14 июля, в день национального праздника Франции, он зажег своей речью о революции французских гостей...

Талантливый человек. Увлекающийся. Искренний. Добрый.

И противоречивый.

Таким его показали авторы фильма.

Юмор — не частый гость в документальных фильмах. Тут он присутствует. Особенно в монтаже старых, давно снятых хроникальных кадров.

Когда-то кто-то решил запечатлеть Бориса Коваленко в момент творческого поиска, конструирования того самого нового ковша, о котором уже сказано выше. Времена были другие, инсценировки в хронике процветали, и кинооператор не придумал ничего лучшего, как вытащить Бориса из привычной ему обстановки на «пейзаж», под березки, где экскаваторщик на фоне «бескрайней русской равнины» старательно «мыслил», «искал», «творил», подчиняясь наивному кинорежиссеру. Иронической, но не злой, дружеской репликой авторы фильма сопровождают эти кадры, одним выстрелом убивая двух зайцев: как никак, и факт биографии Бориса не упущен и мягко осуждены уходящие из жизни приемы кинопублицистики.

...Да, перед нами прошла жизнь очень интересного человека. Как хотелось бы познакомиться с ним, увидеть его, поспорить с ним и выразить свое восхищение делами, талантом рабочего, строителя, изобретателя, мастера!

Но это уже невозможно. Борис погиб в авиационной катастрофе. Молодой человек, он был на пути к новым рубежам новых великих работ.

Фильм «Без легенд» в какой-то мере возвращает его нам, сохраняет образ этого замечательного рабочего человека новым поколениям.

Д. Данин

А вышел ли пасьянс?

1

Фильм называется «Большой пасьянс». Заметка о нем — «А вышел ли пасьянс?».

Когда так спрашивают, подразумевается ответ: «не вышел...»

Но не звучит ли это слишком прямолинейно осуждающе? Возможно. Однако так уж оно всегда случается с пасьянсами — они либо выходят, либо не выходят. Среднего не дано. Бывают трудные, бывают легкие, но критерий успеха всегда один: закономерное распределение всех карт — без поблажек — по заранее заданному принципу.

Заранее заданному!

Может быть, поэтому с самого начала было не столько содержательным, сколько соблазнительным знаменитое сравнение с пасьянсом того поискового процесса, какой привел тридцатипятилетнего Менделеева к открытию Периодической системы элементов. Этому открытию — сто один год. Этому сравнению — столько же. Оно стало фольклорным в истории естествознания, то есть принадлежит всем и никому. А восходит, кажется, к самому Менделееву.

Он действительно раскладывал подобия пасьянсов в возрасте, когда обычно этого не делают. И его неутомимости могли бы позавидовать терпеливейшие из петербургских старых дев. Но карты у него были необычные: визитные карточки с начертанными на них названиями всех известных тогда химических элементов. А великая суть его научной игры была прямо противоположна бедному смыслу карточной забавы: принцип построения его Периодической таблицы не мог быть задан заранее! Этот принцип еще надо было выведать у природы. И не до пасьянса, но в результате его решения. Нечто кажущееся невозможным!

Менделееву это удалось.

У него вышел необычайнейший из пасьянсов, который не выходил ни у кого.

Как это произошло?

Посмотрите двадцатиминутную картину Наталии Полонской, и вы кое-что об этом узнаете.

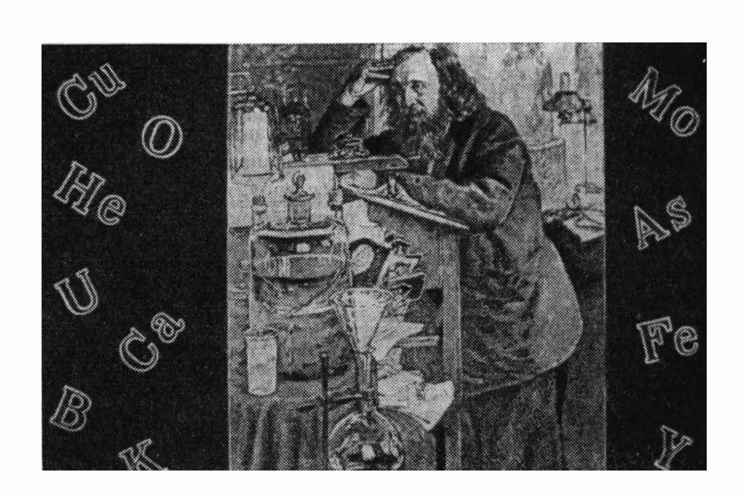
2

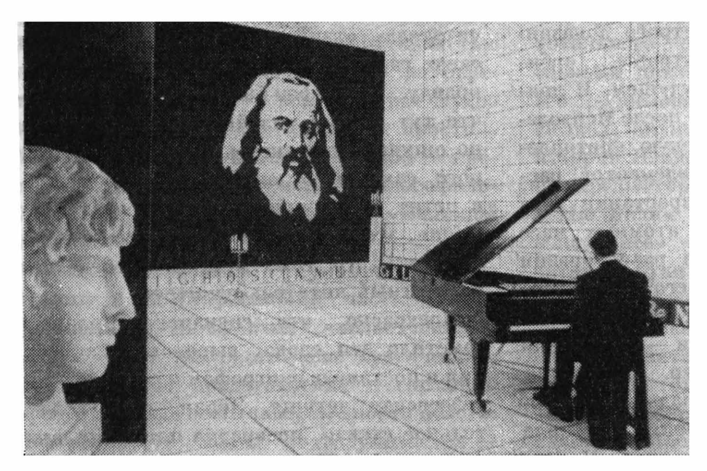
Но только ли ради историко-научной информации снята эта картина?

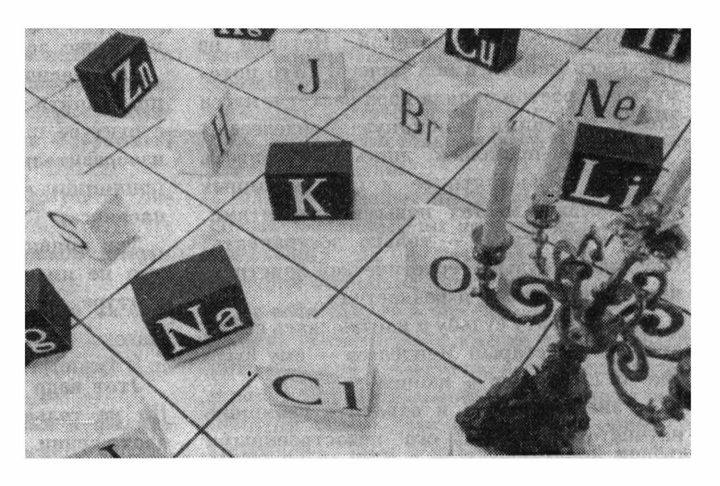
Она тоже — пасьянс. Это начинаешь чувствовать сразу, с первой минуты, следя, как на экране выкладываются один за другим внешне независимые кадры. Античная скульптура и модель атома. Старинная гравюра — Петербургский университет. Квадраты менделеевской таблицы. Портрет Шанкартуа. Графическая таблица и портрет Лотара Майера. Разграфленный на квадраты пол. Старинный подсвечник. Кубики с символами элементов. Портрет Доберейнера. Еще один — четвертый — портрет в галерее предшественников Менделеева: на сей раз — Джон Ньюлэндс. Эти четыре портрета, как четыре короля или четыре валета в пасьянсе...

Пасьянсность картины еще ощутимей, когда держишь в руках монтажный лист. Говоря по-ученому и чуть-чуть иронически, множество всех кадров фильма конечно и дискретно. Их около двухсот. Они разложены во времени совсем как карты в пространстве. И образуют некий ритмический рисунок — несомненно! Чаще других повторов, с настойчивостью и даже навязчивостью рефрена появляется один кадр: рояль —

«БОЛЬШОЙ ПАСЬЯНС». Автор сценария и режиссер Н. Полонская. Оператор С. Дадаян. Композитор Н. Каретников. Редактор Е. Гусева. «Центрнаучфильм», 1969.







«Большой пасьянс»

черный на белом, руки пианиста на клавиатуре — осторожные аккорды. Не музыка, а словно бы разведка музыки. Или, как сказала бы Цветаева, попытка музыки.

При чем тут химия? Где зримая связь с подвигом интуиции великого исследователя? Зримой связи нет. Но тогда должна быть скрытая. А уж коли скрытая, то наверняка многозначительная. Как ее нащупать?

Надо вернуться к пасьянсу Менделеева.

3

Тот успех представляется тем поразительней, что достигнут был в пору, когда наука еще решительно ничего не знала об устройстве атомов. Даже само их существование не почиталось еще строго доказанным. Атомное ядро... электроны... орбиты... — все это лежало в будущем. И явилось из тьмы неведения уже после Менделеева. Он открыл периодическую повторяемость свойств у химических элементов, расположив их в порядке возрастания веса атомов. В разновеликости атомных масс увидел он исходное начало разнообразия атомного мира. Физика нашего века заглянула глубже в суть вещей и показала, что истоки этого разнообразия — в степени заряженности атомных ядер. В порядке возрастания заряда ядра надо было расположить элементы. История изменила принцип менделеевского пасьянса. Но замечательно, что сама его Таблица осталась при этом неприкосновенной. Истории не пришлось менять в ней ничего! (Это потому, что с ростом заряда ядра растет и масса атома. Интуиция не обманула Менделеева.)

Истории пришлось лишь достраивать Таблицу и заселять ее в предуказанных Менделеевым местах новыми элементами. Ничего не менять — только достраивать! Счастливая судьба теоретической конструкции — счастливая и редкостная.

Предвидя эту судьбу и наслаждаясь своим открытием, старый Менделеев — ему было уже за семьдесят — написал:

«Узнать, понять и охватить гармонию научного здания с его недостроенными частями — значит получить такое удовлетворение, какое дают только высшая красота и правда».

Это из предисловия к последнему прижизненному изданию «Основ химии», где он грустно рекомендует себя читателю, как «уже состарившегося поклонника науки». Может удивить одна деталь: он загнал эти проникновенные слова о гармонии в петит — в вязкую глушь длиннейшего подстраничного примечания. Но если чуть поразмыслить, становится, пожалуй, легко объяснимым, отчего он так поступил. «Научное здание с недостроенными частями» — это прямо свидетельствовало, что он говорил не о науке вообще, а о собственном свершении. Это в его Периодической системе предлагалось читателю «узнать, понять и охватить» сверх гармонии еще и высшую красоту и правду... Он уверен был — и не ошибался! — что тут нет ни малейшего преувеличения, но ощущал неловкость от такого нескромного самоутверждения. Вот потому-то — в петит его, в примечание, в саратовскую глушь, это заслуженно счастливое чувство! Спрятать его там, куда доберется лишь ревностный читатель-ценитель.

Прекрасно, что сценарист Полонская заметила эти слова, выволокла из забвения и поставила эпиграфом к картине о менделеевском детище. Экран, как увеличительное стекло, превратил петит в плакатный шрифт. Но эпиграф в кино не более чем отписка: он проскакивает на экране и тотчас забывается.

Прекрасно, что режиссер Полонская решила пойти дальше: мысль о гармонической структуре познания она сделала сквозным изобразительным мотивом фильма. Или — принципом своего научно-художественного пасьянса.

Так появился рефрен, к химии отношения не имеющий: руки пианиста на клавиатуре рояля...

4

Этот кадр начинает и завершает фильм. Но не только начинает и завершает: на протяжении двадцати минут зрелище фор-

тепианной клавиатуры возникает перед нами в разных ракурсах еще одиннадцать раз. Итого — тринадцать! (Чертова дюжина — явно не к добру.)

Надо ли растолковывать, какую цепь ассоциаций всякий раз замыкает накоротко этот кадр? Хотя рассказ идет о физико-химической проблеме, мы вовлекаемся одновременно в круг размышлений о более широких вещах: о философии природы и философии познания.

Очень громкие слова и очень емкие понятия.

Их наполнение — вечный предмет озабоченности тех, кто делает научно-художественные вещи, в кино или в литературе — все равно. Чаще всего это наполнение не превышает своей содержательностью ласковых присказок деда-ведуна на деревенской завалинке — вон как все мудро залажено в природе, хитро и просто... Так вот, пожалуй, в том и вопрос — превысил ли эту дедову норму философической содержательности фильм «Большой пасьянс»?

Мысль Менделеева о гармонии научного здания с недостроенными частями — не тривиальна. Из-за этих «недостроенных частей» она выглядит даже еретической. Ведь обычное представление о гармонии требует прежде всего завершенности целого. Достроенность молча подразумевается — так она обязательна. И вдруг...

Словом, был случай подумать и поискать.

И ведь неспроста Менделеев сказал, что тут насладиться гармонией задаром нельзя: цена — работа, выражаемая тремя глаголами, уже помянутыми выше — «узнать, понять и охватить».

Узнать и понять — дело научной популяризации.

Охватить — дело художнической интуиции.

К успеху могли привести только их совместные усилия. Популяризация сделала свое дело. А художническая интуиция? И да и нет.

Да...— потому что поставила в фильме саму эту проблему гармонического начала в научном познании. Нет... — потому что в представление о гармонии вложила слишком уже бедное содержание.

Слишком внешнее. Настолько бедное и настолько внешнее, что в приметы гармоничности не вошла такая малость, как истинность знания! Не верится? Еще бы! Меж тем, так уж оно произошло. Наверное, по недосмотру. Но невозможно взять в толк, как могла не заметить случившегося Наталья Полонская.

(И все по вине чертовой дюжины клавиатур...)

5

...Через полминуты после начала фильма, при третьем появлении на экране этого тотального символа гармонии, прямыми словами дикторского текста разъясняется его родословная. Оказывается, он, этот символ, внушен одним эпизодом из самой истории Периодического закона. Точнее — из предыстории.

Мы видим портрет «четвертого короля в пасьянсе» — Джона Ньюлендса, а вслед затем — руки пианиста на клавиатуре и слышим рассказ диктора:

«Английский ученый Ньюлендс пытался сгруппировать элементы по аналогии с музыкальной октавой...»

Руки на клавишах крупным планом. Ряды клавиш заполняют весь экран. Многозначительность этого образа все нагнетается. А тем временем мы слышим о музыкальной затее английского химика нечто ее компрометирующее:

«...Это построение было искусственным».

А потом растолковывается примитивность идеи октав:

«Многие ученые пытались систематизировать элементы, но не шли дальше распределения их по группам. И только Дмитрий Иванович Менделеев...»

Но если так, то в момент появления Менделеева должны были вместе с идеей октав уйти с экрана и клавиши, и руки пианиста, и рояль. По неумолимой логике нашего восприятия теперь уже не только к попытке Ньюлендса, но и к ее музыкальной модели

на экране относятся осуждающие слова: «Это построение было искусственным». Клеймо примитивности относится и к ней.

Символы компрометируются вместе с их идеей. Это неписаный эстетический закон, равно справедливый для могущественных государств, мировых религий и маленьких кинолент.

А между тем тут же, как ни в чем не бывало, в следующее мгновение на фоне громадного портрета Менделеева снова появляется пианист за роялем. И тотчас — его руки на клавиатуре. Раньше они послужили научной ошибке, пусть послужат теперь научной правде. Но ведь это и значит, что символ гармоничности познания разлучается с критерием истинности. По непредвиденному смыслу изобразительного ряда оказывается, что одно возможно без другого — гармония без истины, правда без красоты. Связь вроде бы совсем не обязательна.

А по исходному замыслу картина хотела утвердить в нашем сознании представление как раз о неразлучности этих вещей! В духе не только Менделеева. В духе Эйнштейна, полагавшего красоту теории вернейшим признаком ее справедливости. В духе Дирака, не доверяющего формулам, если они выглядят уродливо. Словом, в совершенно современном духе...

Замысел потому разошелся с исполнением, что бедность символа подвела.

6

Все это осознается, конечно, потом. А пока смотришь картину, ощущаешь только (как в октавах Ньюлендса) искусственность ее построения.

Кроме тотального символа гармонии, в пасьянсе Натальи Полонской есть и другие карты.

В начале: скульптурный портрет красавца Антиноя и старинный подсвечник. В середине: старинный городской фонарь, и скульптура вздыбленной лошади, и металлическое кружево петербургской ограды. В конце: снова — вздыбленный конь, его копыта над куполом Исаакия, снова — старинный ажур знаменитых петербургских оград, снова — античная статуя, наконец— голова римского философа и голова Венеры...

Все это — карты одной масти: испытанной гармонии, необсуждаемой красоты, проверенной величавости. Они выкладываются на протяжении фильма со вкусом, даже с избыточным вкусом, начинающим отдавать изыском. А у Менделеева — помните?— недостроенные части и все-таки гармония! И в том же предисловии к предсмертному изданию еще одна фраза — «простая правда известной действительности».

Все это не очень прилаживается друг к другу по внутреннему смыслу вещей. Не очень... Вот потому и приходится сказать с огорчением, что пасьянс не вышел.

А почему «с огорчением»? Не только потому, что так уж полагается — огорчаться неудачам ближнего, а потому, что при всем при том есть в картине Натальи Полонской нечто чрезвычайно привлекательное. Это «нечто» — индивидуальность. Своеволие замысла. Стремление к художническому мышлению.

То, что издавна называется «лица необщим выраженьем».

Это залог преодоления любых неудач. Все тот же Менделеев со стариковской искушенностью предостерегал молодых коллег от «трех одинаково губительных крайностей: утопий мечтательности, желающей постичь все одним порывом мысли, ревнивой косности, самодовольствующейся обладаемым, и кичливого скептицизма, ни на чем не решающего остановиться». Вероятно, каждый может зарегистрировать в самом себе одну из этих крайностей или, по меньшей мере, отдаленную угрозу одной из этих крайностей.

Успеху Натальи Полонской в «Большом пасьянсе» помешало, быть может, желание постичь все одним порывом мысли. Таково впечатление со стороны. Если оно не ошибочно, то становится ясным, какой губительной крайности следует ей избегать.

Чингиз Айтматов

Кинематограф Киргизии: большие ожидания

До того чтобы говорить о панораме киргизского кино — еще далеко. Наш кинематограф, несмотря на заметные успехи, еще не набрал достаточной высоты, и премии, полученные нашими фильмами на фестивалях, международных и общесоюзных, мы расцениваем только как залог будущего роста.

Мы начали с расчищенного места. Не было кинематографических традиций, но не было и рутины, которую необходимо было ломать и преодолевать.

Наш кинематограф можно сравнить с младенцем, который, только-только покинув колыбель, сразу, сам, почти без посторонней помощи, зашагал довольно твердо.

Впрочем, поддержка была, и она оставила глубокий и благотворный след. У нас, на нашей маленькой студии, сняли свои первые крупные работы режиссеры Л. Шепитько, А. Михалков-Кончаловский, оператор Ю. Сокол. Они многому научили нашу кинематографическую молодежь, и сами, вероятно, уехали от нас обогащенные новыми впечатлениями и новым опытом.

Наш кинематограф вступил в весьма ответственный период. Он вышел на осознанный путь. И мы хотим, чтобы в картинах, созданных на студии «Киргизфильм», проглядывало свое творческое лицо, чтобы была наша собственная национальная марка — а не просто название «Киргизфильм», — к которой и зритель и критика относились бы серьезно и требовательно. Это общее дело кинематографистов, писателей, художников Киргизии.

На «Киргизфильме» сейчас собрался очень интересный коллектив. Их немного, режиссеров, операторов, сценаристов, но все они люди одаренные, ищущие, преданные искусству. Зритель не знает (впрочем, и не должен знать!), какие трудности — технические, профессиональные, наконец, творческие — испытывают они, как самоотверженно работают. Со временем все наладится, но, я уверен, первые фильмы, созданные в нынешних, не очень комфортабельных условиях, работа над ними будут вспоминаться, как золотая пора. Так бывает!

Но если мы хотим, чтобы была своя марка, свой стиль, надо открывать новые темы и находить новые решения.

Бедность батрака, жестокость местной феодальной верхушки — то была давняя тема в нашей литературе и искусстве. Но никому до Болота Шамшиева, до его фильма «Выстрел на перевале» не удалось восстановить ее в первооснове, в первоэлементах, не удалось так решительно уйти от

огрубленных и упрощенных трактовок. Нужна не только тема, но и современное выразительное решение, которое ее бы не дискредитировало. В фильме «Выстрел на перевале» затронут большой исторический пласт, и прошлое в нем предстало как реально существовавшая эпоха, без шаблонных представлений о нем.

Мы снова с волнением обращаемся к истории своего народа. Прошлому, правда, разным его периодам, посвящены и два будущих фильма. Один из них ставит режиссер Мелис Убукеев, автор «Белых гор», «Акына» и телевизионного фильма «Ак Меер». Теперь он коснулся исторической эпохи, которая, насколько мне известно, ни разу еще не попадала в сферу внимания кинематографистов: Киргизия XVI века, полуязыческая, полумусульманская, поглощенная междоусобными столкновениями и борьбой с иноземцами, Киргизия, какой ее не знают, кажется, даже современные киргизы.

Сценарий этого эпического фильма пронизан художественной индивидуальностью М. Убукеева. Если картина удастся в изобразительном плане, если удастся воссоздать нравственный и физический облик тогдашних жителей наших гор, то она станет заметным явлением национальной культуры. Но уже сейчас нет сомнения в том, что в познавательном отношении это будет нужная картина.

Новый фильм Толомуша Океева, к съемкам которого он вскоре приступает, тоже можно назвать историческим: действие происходит в первой половине 30-х годов нашего века. Сценарий основан на подлинных фактах, и у героини есть реальный прототип —Уркуя Салиева, первая в Киргизии женщина, ставшая председателем колхоза. Т. Океев понял, что нельзя ограничиваться литературным материалом (фильм снимается по мотивам повести Н. Бейтемирова); что необходимо поднять архивы, и в фактах, в протоколах разглядеть истинный смысл происходивших на переломе двадцатых — тридцатых годов драматических событий.

Мы делаем большую ставку на будущую работу автора фильма «Небо нашего детства». Когда приходит в искусство художник настоящий, он даже вещам, много раз бывшим предметом изображения, придает новую окраску и новое звучание. Мы надеемся, что тема классовой борьбы, тема очень важная, будет рассмотрена по-новому остро, ясно и человечно.

Режиссер Геннадий Базаров, постановщик «Материнского поля» и приключенческой картины «Засада»,— безусловно, одаренный художник. Правда, на мой взгляд, он пока еще не набрел на свою тему, его фильмы не выстраиваются в единую линию. Но уже его первый короткометражный фильм «Молитва» выявил в нем режиссера высокой кинематографической культуры, получившего прекрасную профессиональную подготовку.

А для нашего национального кино, совсем недавно сделавшего первые, но обязывающие заявки, кинематографическая культура — вещь особенно необходимая.

Мы хотим, чтобы наши фильмы смотрели, чтобы наши проблемы, даже когда они локальны, были понятны и близки всем,— значит, надо добиваться яркости и выразительности формы. Иначе нет смысла делать фильмы. Плохо сделанная картина — почти полная гарантия того, что к вопросам, поднятым в ней, как бы они ни были остры, не будет ни интереса, ни сочувствия. А этого мы не можем себе позволить, хотя бы потому, что наша студия выпускает всего два фильма в год, и один плохой фильм — это уже пятьдесят процентов брака.

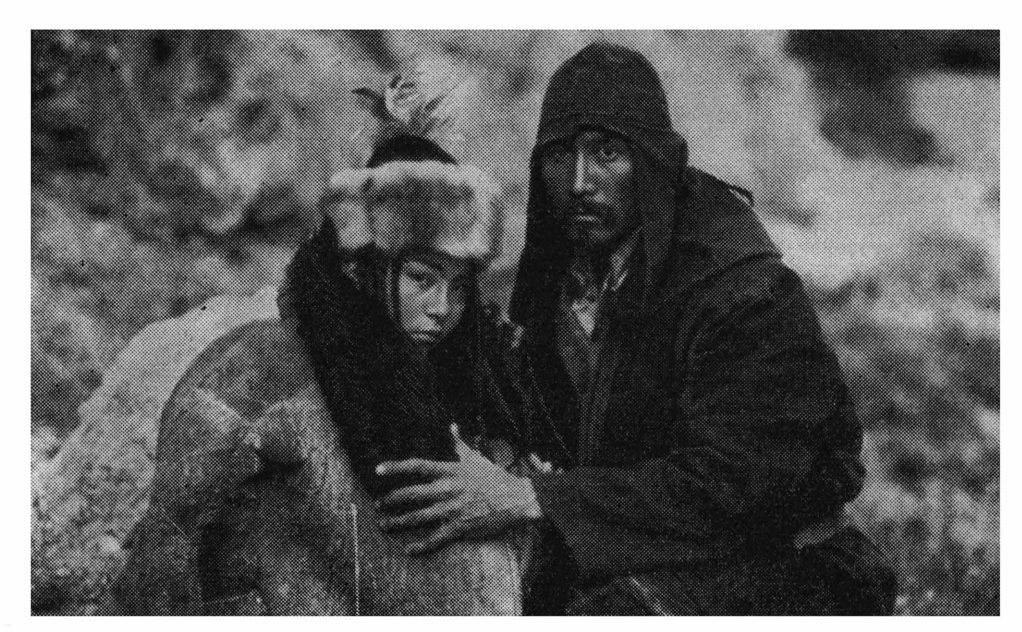
Не менее важно, чтобы содержание работ было значимо для всего нашего общества. Известно, что все по-настоящему естественное, органично связанное с национальной почвой, очень скоро находит отклик повсюду. Но только крупные социальные и общечеловеческие проблемы обеспечат нашим фильмам подлинный успех. Нужно, конечно, оставаться на своей горе, но выбрать ту, с которой можно обозревать широкие горизонты, а не глядеть окрест себя.



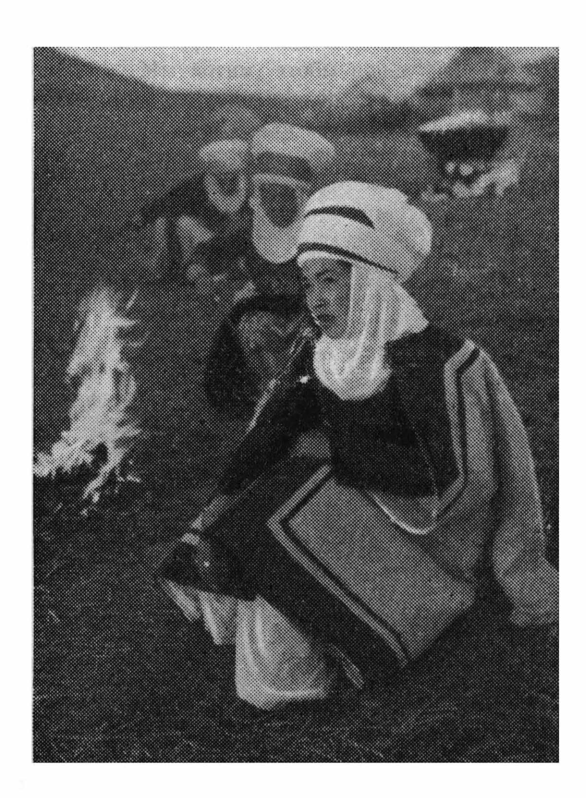
«Боом»

«Белые горы»





«Проклятие»



«Тайна молодки»

Когда есть высокие ориентиры, когда художник не дает себе замыкаться в узком, сковывающем кругу местных вопросов и тем, он получает право рассказать людям о родном народе, о его культуре, его отношении к жизни. Ведь цель не в том, чтобы вызвать интерес к своему народу,— это довольно просто,— а вызвать уважение к нему, к такому, каков он есть и каким его сделало и делает время.

Наверное, еще не было столь благоприятного периода для развития национальных культур, не было столь четкого понимания того, что настала пора для всего советского искусства впитывать в себя все, что может дать каждый народ, и по крупицам собирать эту драгоценную дань, какие мы наблюдаем сейчас в нашей стране.

Киргизский кинематограф начал свой путь в благотворных условиях. Он делается молодыми художниками. И даже если им еще недостает мастерства, крупномасштабности, иногда — твердости в руках, они уже избежали самого страшного, непоправимого порока — несерьезного отношения к кино.

До тех пор, пока люди, создающие произведения искусства, не поймут, что такое хорошо и что такое плохо, от них не жди ничего путного. Понимание правильного пути — начало зрелости, а чтобы ее достичь, необходимо многое пережить, передумать и осмыслить.

Надеюсь, что наша кинематографическая молодежь подошла к этому рубежу.

г. Фрунзе

Экранные вести ● Экранные вести ● Экранные вести

В 1963 ГОДУ, БУДУЧИ СТУДЕНТОМ ВГИКа, БОЛОТ ШАМШИЕВ был приглашен на роль молодого тракториста Кемеля в фильме «Зной». В следующем году на смотре фильмов республик Средней Азии и Казахстана Б. Шамшиев получил приз за лучший актерский дебют. Вы помните его героя — умного, человечного, смешливого паренька, присланного на полевой стан, где над всеми властвовал тракторист Абакир (Н. Жантурин) — замкнутый, злобный человек, не интересующийся ничем, кроме денег. Кемель не хотел подчиниться ему и стал его врагом. Столкнулись не только два разных характера — вступили в бой два взгляда на жизнь, два мировоззрения. Стало ясно, что Абакиру и Кемелю не ужиться в одной юрте. Юноше много пришлось пережить, но он выдержал испытание на прочность. И тогда Абакир, не сумевший согнуть Кемеля, ушел из бригады.

Окончив ВГИК, Б. Шамшиев вернулся в родной Фрунзе. Теперь уже не как актер и не к прежней своей профессии помощника звукооператора на студии, а как режиссер-постановщик. Вместе с Т. Океевым, М. Убукеевым, Б. Абдылдаевым, И. Кокеевым, Н. Борбиевым он вошел в число тех, кто начал создавать национальное киноискусство. Первыми его работами стали документальные ленты «Манасчи» и «Чабан». Обе эти картины не раз демонстрировались на международных киносмотрах и неизменно увозили оттуда призы и награды.

В мае этого года на Всесоюзном кинофестивале в Минске второй приз «за лучший полнометражный художественный фильм» получила картина «Выстрел на перевале» — первое художественное произведение Болота Шамшиева. Это экранизация повести классика казахской литературы Мухтара Ауэзова.

Сейчас режиссер приступил к постановке своего второго художественного фильма «Проклятие». Сценарий по малоизвестной, изданной еще в 1927 году книге Александра Сытина «Контрабандисты Тянь-Шаня» написали Василий и Юрий Соколы. Первый — известный украинский писатель и драматург, часто бывавший в Киргизии, написавший о ней серию очерков, переводивший на украинский язык стихи киргизских поэтов. Второй — его сын, оператор, снявший фильмы «Перекличка», «И никто другой», «Гори, гори, моя звезда», а до этого снявший три фильма в Киргизии — «Зной», «Джура» и «Балерина Бейшеналиева».

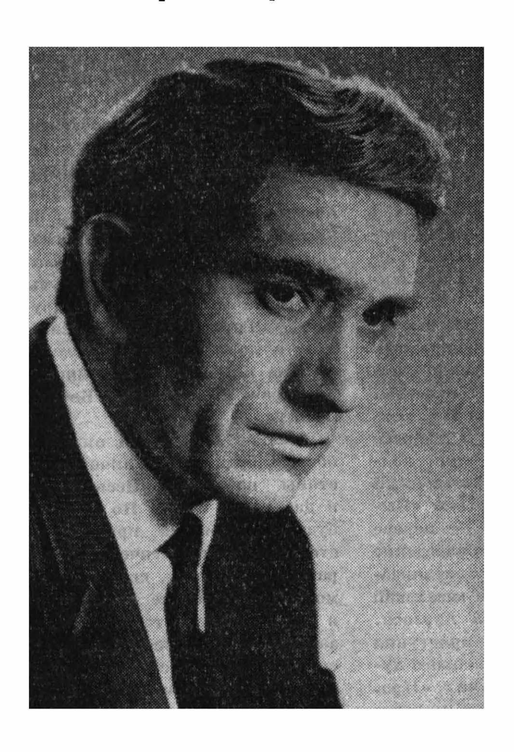
В книге А. Сытина описаны боевые будни пограничной заставы на озере Иссык-Куль в двадцатые годы. Но авторов будущего фильма привлек не столько приключенческий характер материала, сколько возможность глубже заглянуть в сложные обстоятельства, связанные со становлением Советской власти в крае, еще жившем тогда по канонам и традициям прежней, феодальной эпохи.

Портреты

Ан. Вартанов

Авторство актера

Десять лет снимается в кино Армен Джигарханян. Небыстрым и непрямым был его путь к достижению актерской зрелости, если понимать под «зрелостью» не опыт работы, а завоевание своего особого места среди актеров кино.



Кинематограф не учил его мастерству. Он пришел на съемочную площадку опытным актером Ереванского русского драматического театра, где с успехом играл роли большие и маленькие, классического и современного репертуара. К тому же картины, с которых начинал Джигарханян, были отмечены невысоким уровнем драматургии и режиссуры.

Впрочем, случались и тут удачи, такие, какой был кинематографический дебют Джигарханяна.

Его дебютом стала роль паренька Акопа в фильме «Обвал». Молодой рабочий, порывистый, энергичный, задорный, был задуман авторами как второстепенный персонаж, однако в исполнении Джигарханяна Акоп стал наиболее яркой и интересной фигурой повествования. Вокруг него толпились унылые резонеры, разыгрывался набивший оскомину фальшивый конфликт «новатора и консерватора». Акоп же и в этой среде выглядел человеком из плоти и крови.

Образ, воплощенный Джигарханяном, вызвал одобрение критики. Окажись актер более чутким к похвалам и менее требовательным к себе, его удача в «Обвале» могла бы породить серию однотипных ролей, закрепляющих за исполнителем определенное амплуа.

Но театр уже создал Джигарханяну репутацию актера разносторонних возможностей. И режиссеры студии «Арменфильм» не очень рисковали, когда стали приглашать его на разные роли. Впрочем, интерес к Джигарханяну перекрывался в ту пору потребностью иного рода. Армянское кино, богатое мастерами-исполнителями старшего поколения, не могло похвастать способной стать с ними рядом актерской сменой. В начале 60-х годов такие актеры, как Джигарханян, были нарасхват: им пришлось взять на себя основную тяжесть работы на студии.

Джигарханян много снимается. Играет наших современников и персонажей в исторических фильмах. Упрочилось мнение о нем, как об актере, который все может. Его считают уже крепким профессионалом в кино. Но, надо прямо сказать, ни одна из тех давних ролей не добавила чего-либо к первому успеху. О нем говорили на студии: может все. А экран не показывал зрителю, что же может Армен Джигарханян.

Некоторые его роли были связаны с фильмами из рук вон плохими, как, скажем, «Двенадцать спутников» режиссера Э. Карамяна. Я спрашивал поклонников творчества Джигарханяна, помнят ли они его в том фильме, и никто, как ни старался, не мог отыскать в своей памяти хоть что-то напоминающее о работе актера в «Двенадцати спутниках».

Фильмы были столь слабы, драматургия столь бедна, что не хватало материала для хоть сколько-нибудь глубокой актерской работы. Весьма показательна оценка героя, сыгранного Джигарханяном в фильме «Перед рассветом», приведенная в «Истории армянской кинематографии»: «Учитель Александр всякий раз, присутствуя при происходящем, остается фактически сторонним наблюдателем, этаким холодным резонером... Бездействие, на которое обрекли сценаристы своего героя, привело к статичности образа, причем ошибка кинодраматургов не только не смягчена, но, напротив, усилена режиссером, который лишь подчеркнул внешне невыразительный, сухой пластический рисунок роли. Учитель на экране на редкость необаятелен. Шаблонный сценарный материал и вялая режиссура сковывали игру способного молодого актера А. Джигарханяна (до этого хорошо зарекомендовавшего себя в «Обвале», где он исполнял роль Акопа)».

Ему не везло, корить его не за что. Он заслужит упрек много позже, когда, будучи уже признанным мастером, выступит в главной роли в фильме «Жил человек»,— эта работа была неудачей и для актера. Неудачей тем более чувствительной, что Джигарханян играет не просто главную, но фактически единственную роль в этом монофильме. Собственно говоря, создатели картины именно на то и рассчитывали, что Джигарханян «вывезет» неполноценный драматургический материал, придаст несовершенному произведению отсутствующие в нем глубину и значительность.

В фильме, о котором идет речь, должна была раскрыться перед зрителем неприметная в повседневности, но исполненная драматизма история жизни сельского врача. Однако историю эту сценарий излагал в «общих понятиях», и на экране мы увидели обезличенную судьбу. Некоторые сцены Джигарханян спасал своим мастерством, в других же откровенно «исполнял роль» — и в том и в другом случае зритель оставался равнодушен к врачу Рубену. Рассказываю об этом потому, что у Армена Джигарханяна за годы работы в кино сложилась особенная теория касательно того, как следует воплощать отношение к личности и к профессии. Свою теорию он не выдумывал — пришел к ней в практике съемок. Я постараюсь рассказать и об этом. Но прежде чем познакомить читателей с интересными наблюдениями и выводами актера, мне хотелось, забегая несколько вперед, сказать, что в искусстве ни опыт, ни теория не избавляют от необходимости каждый раз, будто заново, искать свой путь. Джигарханяну случалось оступаться, но не случалось отступать.

Он искал в кино чего-то большего, нежели возможность демонстрировать свои профессиональные способности исполнителя. Сегодня, спустя десять лет после дебюта Джигарханяна на экране, оценивая все сделанное им в кино, понимаешь, что его творчество обладает четко прослеживаемой осознанной программностью.

Первой ролью, в которой Джигарханян воплотил свои актерские идеалы, была роль в фильме «Здравствуй, это я!», поставленном режиссером Ф. Довлатяном по сценарию А. А. Агабабова. Он сыграл молодого ученого-физика Артема Манвеляна.

Мне кажется, можно одним словом определить сквозную тему Армена Джигарханяна в этом фильме — тему высвобождения. Он показал процесс высвобождения творческих сил, заключенных в человеческой душе. Он сыграл, пережил высвобождение нового в своих нравственных и социальных представлениях человека.

Постепенно обнаруживались эти процессы в Артеме Манвеляне. Герой был неторопливым и сосредоточенным, сильным и сдержанным. Джигарханян вообще не из порывистых, «взрывных» актеров: всякое чувство, даже самое сильное, в нем вызревает медленно, постепенно и не сразу обретает внешнее выражение в конкретном действии. Мы, зрители, становимся очевидцами **созревания** чувств. И именно процесс высвобождения, а не результат его стал наиболее впечатляющим в работе Джигарханяна над ролью Артема.

В первых сценах неразвернутая пружина чувств выглядит как состояние покоя, точнее — как власть инерции. Рядом со своим другом Пономаревым, роль которого играет Ролан Быков, Артем Манвелян кажется чуть тяжеловесным и внутренне неповоротливым, даже не очень значительным. К тому же во всем, что делает и о чем говорит Артем, чувствуется явственный налет какой-то скованности, даже провинциализма, подавленность. Герой словно ошарашен событиями. Крутые повороты судьбы как будто захлестывают Манвеляна: аспирантура в Москве, война, любовь Люси, ее уход на фронт — все вызывает в нем сильнейшие чувства, но обнаруживаются они в небыстрых реакциях. Меланхолический темперамент отличает Артема.

Джигарханян обращается к уже проверенному приему — к фиксации конкретности поведения. Но делает это в строгом соответствии с особенностями своего героя. Он тщательно и весьма достоверно изображает в каждой сцене то, что в ней является следствием или отзвуком событий. В военной столовке он играет бережливое отношение к ставшей такой дорогой еде, в аспирантском общежитии старается найти хоть какие-то приспособления, скрадывающие казенный характер жилья, в холодном парке с опавшими осенними листьями он, будто стремясь вернуть недавнее, старается «оживить» ставшие ненужными в военное время качели...

От сцены к сцене Артем мужает, набирается сил, опыта. Он находит себя, он обретает все большую свободу поведения. И все большую свободу актерского поведения обретает в этой роли Армен Джигарханян.

Примечателен в этом плане дуэт Джигарханяна с Роланом Быковым. В фильме столкнулись два различных характера, два несхожих темперамента. И в работе на съемочной площадке тоже столкнулись две исполнительские манеры, полярно противоположные и поначалу с трудом согласующиеся. Быков, играющий роль Пономарева, ближайшего друга Артема, с первых же сцен, подобно шквалу, обрушил на Джигарханяна целый поток эмоций.

Позднее Армен рассказывал:

— Помню, в первой же нашей с Быковым парной сцене, где действие происходит на крыше института, я был буквально ошеломлен агрессивностью моего партнера, его актерским темпераментом. Пришлось сцену переснять, искать новые способы контактов перед камерой...

— Это были поиски гармонии? Стремление установить равноправные отношения между партнерами? Забота об ансамбле?



«Здравствуй, это я!» (1965). Артем

Нежелание «уронить себя» в общении с напористым Роланом Быковым?

— На все эти вопросы я отвечаю утвердительно, но с одним уточнением. Нормой в сотворчестве актеров я считаю случай, когда, скажем, я произношу: «Как трудно стало жить!» — а мое отчаяние играет партнер. По-моему, такое распределение творческих обязанностей является важным не только для создания ансамбля, но и вообще для современной манеры актерского исполнения, которое, как мне кажется, не терпит не только переигрывания, но даже и доигрывания всего до конца. К этому пришли мы и в совместной работе с Быковым...

В фильме, особенно во второй его половине, Джигарханян раскрывает характер Артема просто и свободно. В очень трудных сценах с юной Таней, в лучшей сцене фильма — в доме Пономарева — Джигарханян достигает успеха не активизацией применяемых актерских средств, но, напротив, почти полным отказом от них. Джигарханян не пытается противостоять бурному натиску Быкова, он как будто всего лишь пассивно следует за партнером. Но в рисунке поведения Артема актер находит скупые штрихи, воздействие которых на зрителя не заслоняется стремительным накатом эмоций, характерным для Пономарева. Две манеры игры уравниваются не в рисунке — в правах: на экране предстают два несхожих героя, и каждый из них привлекателен своим редким своеобразием.

Танец Тани — вернее, восприятие его Артемом — недаром стал кульминацией характера, воплощенного Джигарханяном. В этой немудреной ситуации раскрылся полностью пафос высвобождения, составляющий основу актерской интерпретации образа Артема. В танце молоденькой Тани заключен вызов, и Артем радостно приемлет непосредственность и свободу, присущие Таниной молодости. Внешне сам он

еще там, в прошлом: этот душный официальный черный костюм, строгая прическа и сдержанные жесты старят его, но внутренне Артем уже другой, он изменился за прошедшее на экране время. Немногословный Артем и в этой сцене говорит немного, но его отношение к происходящему понятно зрителю, оно очевидно и во внимательном взгляде чуть грустных глаз и в его внезапно вспыхивающей улыбке.

Успех фильма «Здравствуй, это я!» у зрителей и у критики был значительным.

В этой именно картине, на мой взгляд, Армен Джигарханян родился как актер со своей темой на экране. Правда, обстоятельство это стало ясным позже, когда Джигарханян снялся еще в нескольких интересных фильмах. Тогда же, сразу по выходе фильма, заговорили лишь о том, что в Армении, мол, которая не могла похвастать удачами молодых актеров в послевоенный период, появился новый способный актер.

Впрочем, критики и зрители справедливо оценили еще и то, что в фильме и авторам и исполнителям удалось освободиться от штампов, успевших проникнуть в произведения о мире науки. Это не было случайностью, это было позицией. Армен Джигарханян и по сей день считает, что актеру не нужно, как он выражается, «играть профессию».

— Мы делали фильм о физиках,— рассказывал он,— на экране постоянно фигурировали «ливни Оже́», но я не знал, что это такое, и, честно говоря, не старался узнать. Ну зачем мне с умным видом говорить о том, чего я все равно не понимаю и не пойму? Для меня «ливни Оже» были неким обобщенным образом. Этого достаточно. В некоторых случаях актеру даже опасно знать профессиональные подробности: они могут подавить его инициативу и лишить способности мыслить образно. Работая над фильмом, мы хотели воссоздать не научный мыслительный процесс, а передать отношение человека к науке. Конечно, актеру следует знать, чем занят его герой: иначе зритель окажется равнодушным к изображаемому. Но одна задача — знать о деле, которое волнует героя, и совершенно иная — сводить работу актера к воссозданию профессиональных черт персонажа. Если мне говорят «консультанты по профессии»: держи пробирку так-то и так-то,— то у меня возникает неодолимое предубеждение против хрестоматийных вариантов. И я поступаю наоборот, стремясь именно в этом достигнуть убедительности. Она приходит гораздо чаще, чем при выполнении профессиональных правил. Коклен, великий Коклен, любил повторять, что в искусстве есть правда курицы и правда орла. В искусстве правда внутреннего мира человека всегда была важнее правды профессиональных признаков...

К тому, что говорит Джигарханян, стоит, пожалуй, добавить, что актер, конечно же, не претендует на то, чтобы изрекать истины «в конечной инстанции». С ним можно спорить. Ведь сказанное им — это не больше, чем его точка зрения в споре, где единственно веский аргумент — само творчество. Полемичен образ физика Артема — в данном случае актер одержал победу и в споре. Полемичен был и образ врача Рубена в фильме «Жил человек» — но там актер проиграл. Кстати, там образ как раз задуман был «как профессия» и актер не сумел этому противостоять.

Непосредственно к фильму «Здравствуй, это я!» примыкает работа Джигарханяна в четырехчастной новелле «Гарни», сделанной Арнольдом Агабабовым, сценаристом предшествующей картины, выступившим здесь в качестве режиссера. Замысел «Гарни» в какой-то мере возник как желание договорить тему Артема: сценарист и актер, несмотря на успех фильма, испытывали определенную неудовлетворенность сделанным, им хотелось вернуться к теме высвобождения чувств с тем, чтобы сильнее, активнее выявить **процесс** высвобождения — в особенности в такой ситуации, которая может открыть прежде всего мир интимных чувств героя.

Агабабов и Джигарханян (я говорю о двух авторах, ибо в «Гарни» актер выступил

полноправным соавтором сценариста и режиссера) придумали и сняли психологический этюд — о том, чем нередко оказывается любовь, не выдержавшая испытания временем.

Герой и героиня — они не имеют имен в фильме — ввергнуты в конфликт, который в жизни встречается нередко, но обнаруживается с трудом, так как обычно бывает глубоко запрятан внутрь. Внешне все обстоит куда как благополучно, но за привычным благополучием кроется самое губительное для любви — автоматизм чувств. На экране супружеская пара; он и она бродят по развалинам древнего храма Гарни, произносят случайные фразы, и постепенно в их интонациях, в жестах все явственнее проглядывает неудовлетворенность друг другом, любовью, переставшей быть живой и сильной, недовольство героев собой — неспособностью открыто признать кризис чувств... Сыграть свою роль в этом фильме, в целом оказавшемся слишком узким по материалу и не получившем зрительского признания, Джигарханяну помог богатый театральный опыт, умение строить характер из тончайших психологических нюансов.

Эта работа и те, что последовали за ней, привели Джигарханяна к выводу, что различия между театральным и кинематографическим актерским творчеством сильно преувеличены теорией и критикой. Что не только природа актерского творчества в этих видах искусства едина, но общими являются и основные методы. Эта мысль, с теоретической сутью которой мне трудно согласиться, в конкретном случае — в джигарханяновском творчестве — дает неизменно хорошие результаты. Он нашел для себя единство сцены и экрана, его создания в театре отличаются кинематографической наглядностью деталей, а кинороли всегда несут на себе отпечаток специфически театральной исполнительской культуры.

Джигарханян в каждый образ привносит свое, как принято сейчас говорить, личностное. Его без всяких оговорок можно причислить к представителям так называемого «авторского кино». Но вместе с тем он никогда не позволяет себе эксплуатировать свои данные, строить характер героя на совпадении его с присущими Джигарханяну человеческими качествами. Даже в случаях максимальной достоверности, которой добивается актер в той или иной роли, его невозможно назвать типажным актером или актером-натурщиком. А ведь сегодня, не секрет, многие актеры-профессионалы считают высшей честью для себя сыграть так, чтобы и зрители, и даже критики восприняли их работу, как выхваченную из их собственной жизни.

— Я делю актеров на три большие группы,— говорит Джигарханян.— Одни всю жизнь играют самих себя, вернее — ничего не играют, так что об особенностях их творческой деятельности судить невозможно — нет здесь актерского творчества. Другие лицедействуют, всякий раз изменяясь до неузнаваемости. Эти актеры с такой готовностью и так полно растворяются в роли, что затруднительно бывает догадаться, какова же их собственная позиция в жизни. И, наконец, третья, на мой взгляд, самая современная в искусстве группа актеров. Они своей игрой от образа к образу воссоздают один значительный характер, одинаково близкий и их творческой личности, и их человеческому и гражданскому «я». Эти актеры несут каждый свою тему и всю свою жизнь исследуют один и тот же человеческий характер. Однако не повторяются, так как стремятся двигаться в глубь характера, открывая в нем все новые и новые горизонты. Жан Габен, к примеру, сыграв множество ролей в кино, по общему мнению, разрабатывает один людской тип, и это ничуть не сделало его искусство однообразным. Я ратую ведь не за однотонность актерских средств, а за утверждение определенной линии в творчестве...

И снова можно соглашаться или спорить с рассуждениями актера, но нельзя не признать, что в его собственном творчестве он принципиально, последовательно и убедительно проводит именно эту линию.

В основных ролях (а у Джигарханяна, как и у всякого актера, нет-нет да и попадаются роли, сделанные без вдохновения,— о них он не любит вспоминать, и я не стану здесь перечислять их) актер воссоздает черты одного человеческого типа. Каков же он, этот тип?

Вот Уста Мукуч из фильма «Треугольник», поставленного Г. Маляном по сценарию А. Айвазяна. Он, немолодой кузнец, возглавляет небольшую бригаду, работающую в старой кузне. Событий в кузнице почти не происходит. Пятеро друзей если и ведут разговоры на отвлеченные темы, то лишь между делом, продолжая привычными, многократно повторяющимися движениями раздувать горн, выхватывать из огня поковку, бить по ней кувалдой. Такие роли трудны,— кажется, не из чего создавать характеры.

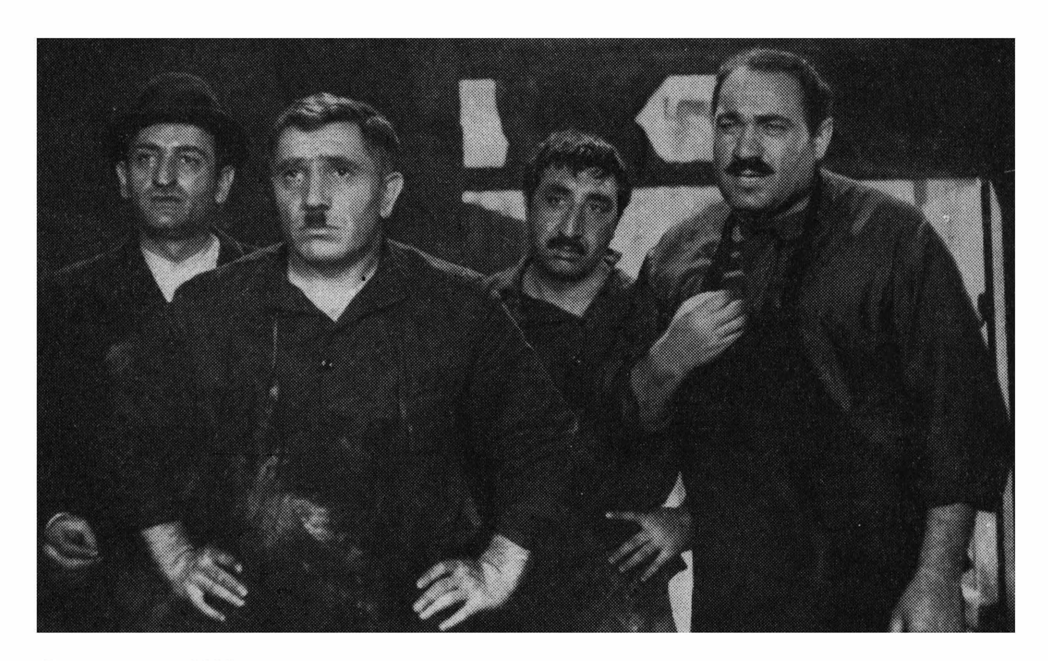
Режиссер Генрих Малян рассказывал мне, какое волнение пришлось ему испытать перед началом съемок. «Производственная» специфика картины побудила исполнителей главных ролей до начала съемок приобрести некоторые навыки в кузнечной профессии. Джигарханян «производственную практику» не проходил: не потому, что пренебрег ею, а потому, что снимался в другом фильме. Появился на студии — и сразу же в павильон. Режиссер опасался, что съемка будет сорвана. Но Джигарханян повел себя в кузнице столь свободно и в то же время сосредоточенно, что ни одно его движение не вызывало сомнения в подлинности. Он заражал уверенностью в деталях поведения, ибо понимал суть характера героя.

В этой роли точно воссоздана важнейшая черта того характера, который стал целью творчества актера. Ее же играл Джигарханян в «Здравствуй, это я!» — ту же важнейшую черту: отношение к своему делу. Верность своему делу, преданность ему, ставшую частью личности. Преданность без бахвальства и стремления обратить внимание окружающих на нее. Вот ведь другие кузнецы нередко делают свое дело с профессиональным шиком, играя мускулами, радуясь своей силе и своему умению. Не раз говорят с нежностью и гордостью о своей профессии. Однако никто из пяти не предан ей так глубоко и полно, как Мукуч — Джигарханян.

Он, Уста Мукуч, делает свое дело спокойно, но удивительная нравственная и, пожалуй, гражданская уверенность в необходимости и важности его труда светится в каждом его движении. Нравственная сущность образа — вот что привлекает в экранных работах Джигарханяна.

Надо присмотреться к постоянному и сосредоточенному движению, в котором пребывает Уста Мукуч. Неторопливо работает он, вроде бы не обращая внимания на своих товарищей — шумного весельчака Васо, молодого, застенчивого силача Мко, мечтательного меланхолика Мкртыча, комичного в своей важности Гаспара. Вокруг него не умолкают разговоры, а Мукуч все слушает, погруженный в себя, лишь изредка отрывая взгляд от горна. Зато каждый мимолетный взгляд, каждая недолгая задержка в беспрерывном плавном движении — все оказывается значительным, говорящим.

Не из этих ли мгновений слагается индивидуальная исполнительская манера Армена Джигарханяна? Вглядимся еще раз. Мукуч признан первым своими товарищами, недаром величают его Уста, то есть Мастер. Но он ничем не выделяется среди своих колоритных друзей. Как будто предоставляет каждому показать себя, а сам лишь присутствует при происходящем. (Джигарханян — скромный партнер, отличный партнер, он никогда не позволяет себе «забить» товарища, и рядом с ним каждый исполнитель раскрывается в полную меру своих возможностей.) И только взгляд, вроде бы случайно брошенный Мукучем во время цветистой реплики Васо, спокойное движение щипцами с болванкой, подставленной под удар кувалды Мко, участливый вопрос, заданный упавшему духом Мкртычу,— только такие мелочи, тонкие, но прочные связи, взаимодействия с другими персонажами создают образ



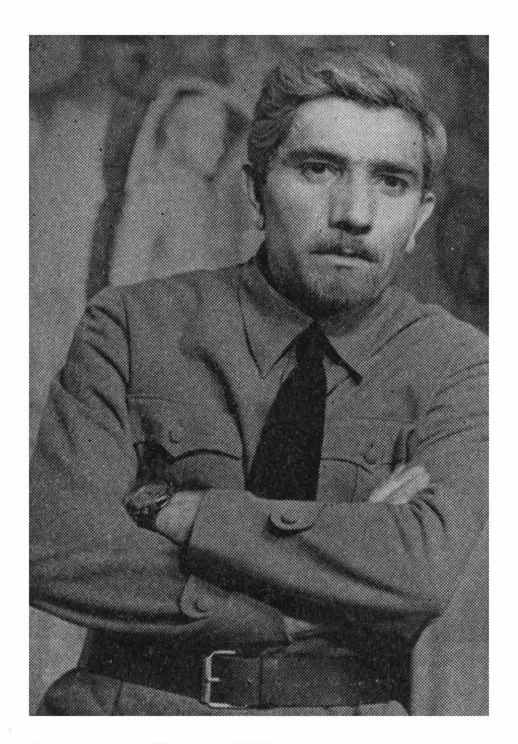
«Треугольник» (1967). Уста Мукуч

человека спокойного достоинства, умудренного жизнью, внутренне чистого и честного.

Параллельно со съемками в «Треугольнике» Джигарханян работал над большой и трудоемкой ролью чекиста Артузова в четырехсерийном телевизионном фильме «Операция «Трест». Как и роль физика Артема, эта работа потребовала от актера не только усилий в создании характера, но и преодоления существующей актерской традиции, ставшей штампом.

Джигарханян нашел путь в работе над образом Артузова, который не только обеспечил актеру серьезный исполнительский успех, но помог передать многое, чего не было в тексте, в первоначальном замысле роли. В отличие от привычных зрителю чекистов-профессионалов, превосходно знающих следственную технику и способных выявить и обезвредить врага, Артузов — Джигарханян не только следователь, он явно из тех, кого привела в ЧК партийная работа, которую он продолжает и в новых условиях, выполняя новые для него обязанности. Артузов — человек редкой убежденности, преданности идее, прямоты и честности, для него хитроумные маневры не самоцель, а добытые доказательства преступной деятельности врага — аргумент в идейной, в классовой борьбе. И более всего на месте чувствует себя Артузов — Джигарханян, когда может, отбросив вынужденные профессиональные приемы, поговорить с человеком начистоту, поспорить по существу.

Операция, задуманная и проведенная Артузовым, есть как бы отображение его собственного характера, проявившегося в действии. Бескомпромиссная проверка людей и вместе с тем большое доверие к ним, острота схватки и при этом чрезвычайная тонкость ее интеллектуальной разработки составляет своеобразие «почерка» Артузова. Особенно важны для понимания характера, создаваемого Джигарханяном, беседы Артузова с Якушевым. Там, где другой актер сыграл бы в первую очередь стремление завербовать Якушева, чтобы



«Операция «Трест» (1968). Артузов

провести эффектную операцию, Джигарханян показывает прежде всего заинтересованность своего героя в идейном самоопределении и в политической самооценке своего собеседника и будущего помощника. И долгие, подчас ведущиеся на «вольную тему» беседы Артузова с Якушевым сыграны Джигарханяном не как своего рода интеллектуальный отдых человека действия (такие эпизоды нередки в фильмах о чекистах), а как самая важная, самая напряженная работа.

Интересно решен актером финал фильма — та сцена, где впрямую сталкивается Артузов с истеричкой-белоэмигранткой Захарченко, не выдержавшей напряжения борьбы. Артузов, спокойный, безоружный, идет на нее, вооруженную маузером, и в его лице нет страха. Актер не играет ни отчаянной храбрости, ни даже напряженного ожидания, которое заставило бы нас бояться за его судьбу. Он уверен, что Захарченко, окончательно запутавшаяся в своих политических авантюрах и сломленная, уже не человек, что она тем самым приговорена. Артузов приближается к ней, и Захарченко мелодраматически стреляется. Выстрел Артузов воспринимает без торжества, словно ждал его — ведь жизнь Захарченко кончилась много раньше, самоубийство лишь поставило точку в ее завершенной истории. Мы видим на крупном плане глаза Артузова, не радостные, усталые, в них можно прочесть заботы, касающиеся новых предстоящих ему дел, необходимость идти дальше своим нелегким путем.

Герой Джигарханяна в разных сыгранных им фильмах борется за свои убеждения, за победу своих принципов вовсе не потому, что это **его** принципы, а потому, что это принципы истинные, верные. Иногда кажется, что героям, воплощенным Джигарханяном, не хватает темперамента, что они излишне спокойны. Это впечатление ошибочное — просто в них всегда полная вера в **истину**, они убеждены, что правда сильна, нужно лишь помочь ей восторжествовать. А когда истина торжествует, герой Джигарханяна — не столько из-за чрезмерной скромности, сколько по глубокому убеждению — не очень-то гордится своей личной победой: львиную долю успеха он относит за счет той силы, которая присуща правде.

В одной из своих последних работ — в роли инженера Костомарова в фильме «Эхо далеких снегов» — актер сделал эту черту чуть ли не основной в характере своего героя. Первую половину фильма его Костомаров как будто не противоборствует делу, которое считает неправым. Вопреки мнению окружающих, вопреки своим убеждениям, он долгое время, проявляя одну лишь дисциплинированность, ожидает, что истина и без него восторжествует. Действительно, в какой-то момент наступает перелом в событиях, но затем противники Костомарова берут верх.

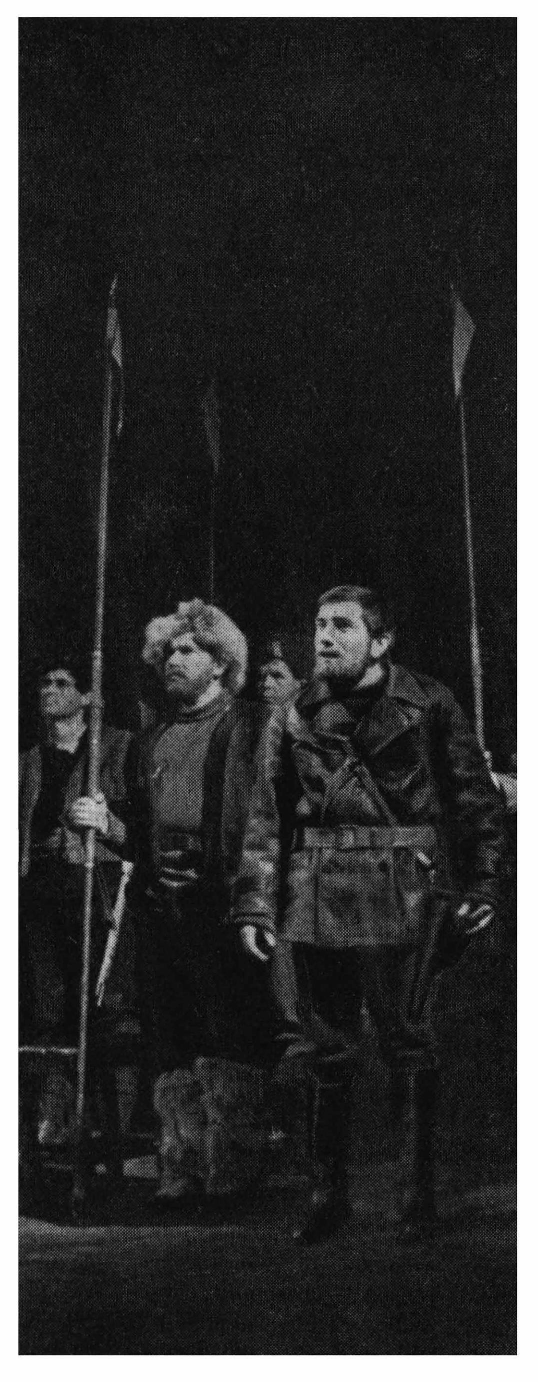
Одна из центральных сцен — спор с приехавшим из центра Градовым о том, ка-



«Эхо далеких снегов» (1969). Костомаров

ким путем идти в изыскании трассы будущей железной дороги,— сделана программно-спокойно. Градов произносит демагогические речи, а инженер Костомаров сидит перед ним за крошечным столиком и меланхолично постукивает кончиками пальцев по стенкам граненого стакана. Звон стакана должен был, по всей вероятности, стать ироническим комментарием к повторяющейся фразе Градова: «Я не поддерживаю тебя!» Внутренняя правота Костомарова доказывается не его поведением, а тем, как ведет себя Градов, представший в фильме почти карикатурно — эдаким пустозвоном-карьеристом с барскими замашками и велеречивой манерой выражаться. Актерское сотворчество, каким понимает его Джигарханян, прямо выражено этой мизансценой, но, надо признать, очень уж прямолинейно на этот раз подобное разграничение обязанностей между исполнителями.

Джигарханян в работу над образом Костомарова вложил очень много из того, что является символом его актерской веры. Здесь он снова, как в «Здравствуй, это я!», как в «Гарни», почувствовал себя полноправным соавтором режиссера-дебютанта Л. Головни. Большинство сцен — от замысла до монтажа — было сделано в тесном сотрудничестве режиссера с актером. Неудача, которую потерпела картина при выходе на экран, в значительной степени объясняется приблизительной, неглубокой драматургией. Однако и актер тут кое-что потерял. Но потерял, правда, потому, что старался взять еще большую высоту. Я думаю, что возможна — с другой драматургией и по-другому воплощенная — картина, где бы герой Джигарханяна одерживал победу при том, что, во всяком случае внешне, никакой борьбы на экране не вел бы. Но пока что первая попытка актера оказалась неудачной. Однако поиск



«Разгром» (1970). Левинсон (спектакль Московского театра имени В. Маяковского)

даром не пропал. Об этом свидетельствует недавняя работа Джигарханяна, сделанная, правда, на сцене театра.

Я имею в виду роль Левинсона в инсценировке фадеевского «Разгрома», поставленной в Московском театре имени В. Маяковского.

Первое появление Левинсона — Джигарханяна на сцене обращает внимание на облик героя: сутуловат, физически некрепок, а на лице — выражение крайней озабоченности. Он озабочен труднейшим положением, в котором оказался партизанский отряд... Левинсон неловко передвигается, а то замирает, втянув в себя голову, не поднимая глаз на случившегося собеседника, — будто весь он отдался воле событий и покорно ждет развязки. На какое-то время он, кажется, выпускает бразды правления из своих рук: партизаны не верят в то, что их командир найдет спасительный шанс, выведет их из окружения. Левинсон бродит среди своих партизан, будто не слыша и не видя ничего вокруг, не вмешиваясь в их мелкие стычки, не отвечая на вопросы.

Но постепенно (в который раз с игрой Джигарханяна естественно и уже привычно сочетается оборот — «но постепенно...»!) мы все более отчетливо понимаем, какая внутренняя титаническая работа происходит в этом человеке, как накапливаются силы, как созревает решение. «Сохранить боевую единицу...» — на все лады повторяет он, то обдумывая возможность прорыва, то оправдывая неизбежность потерь, то, наконец, прозревая великую революционную цель, ради достижения которой он, коммунист Левинсон, поведет партизан на бой. И вот уже его глаза, до этой минуты спокойные, казавшиеся потухшими, загораются властным огнем борьбы, он оказывается способным на нечеловеческие усилия воли, поднимает людей, готовых к неповиновению, заставляет их идти, несмотря ни на что, вперед.

В характере Левинсона живо очень точное ощущение **хода событий**, неумолимости времени. Он прекрасно знает, что правое



«Чрезвычайный комиссар» (1970). Петр Кобозев

дело, которому он служит, может — на том конкретном узком участке, где находится его отряд,— потерпеть поражение. Он даже приходит к выводу о неизбежности разгрома отряда. И все же ни на одну минуту Левинсон не отдается стихии, он борется каждым своим поступком, каждым словом, жестом, взглядом.

Роль Левинсона стала, пожалуй, самой большой актерской удачей столичного театрального сезона. В образе Левинсона сошлись, как в фокусе, многие поиски актера: в Левинсоне Джигарханяна те, кто знает его творчество, могут увидеть и Артузова, и Мукуча, тут видна та программа, которую стремится осуществить Джигарханян, когда работает над образом современника в кино.

Найденное актером в Левинсоне тесно связано с тем, что он создал в узбекском фильме «Чрезвычайный комиссар». Здесь снова время первых лет революции, гражданской войны. Снова атмосфера острой схватки. Джигарханян играет Петра Кобозева, коммуниста, присланного Лениным в Туркестан с полномочиями чрезвычайного комиссара. Обстоятельства, сопутствующие этому поручению Ленина, действительно чрезвычайные: нет в Туркестане продовольствия и оружия, со всех сторон угрожают банды басмачей и белогвардейские отряды. Нет единства даже в руководстве республикой, и это особенно тревожно: часть работников советского аппарата с недоверием относится к возможности участия в Советах на руководящих постах товарищей из местных национальностей. Кобозеву приходится спорить, уговаривать, убеждать, бороться.

Герой Джигарханяна только этим и за-

нят. Он кажется суховатым, даже педантичным. Но он затем и прибыл в Туркестан, в Ташкент, чтобы руководить, исправлять положение, учить окружающих. Кобозев, интеллигентный, корректный, спокойный во всем, что касается частностей, превращается в кремень, когда дело доходит до главного, когда задеты принципы. Ничто — ни угроза ареста, ни самый арест, ни попытки запугать — не могут хоть на сантиметр сдвинуть его с занятой им позиции. И снова — не потому только, что это **его** позиция.

В поступках Кобозева нет позы дающего указания лидера. Он не очень-то заметен среди людей, ходит ссутулившись, втянув (очень похоже на Левинсона) голову в плечи, не снимая с шеи дешевого вигоневого шарфа. Чувствуется, что ему нездоровится, что он устал, очень устал. Он не следит за собой — за своим здоровьем, за впечатлением, которое производит на окружающих,— это несущественно. И снова: победу свою на съезде коммунистов Туркестана Кобозев не торжествует, в нем нет радости — он считает победу эту не выигрышем, а нормальным положением дел. Он уезжает, оставив лучшее, что мог оставить после себя,— торжество справедливости, торжество ленинской правды.

В последних, наиболее впечатляющих работах Джигарханяна приметно, что тот характер, в раскрытии которого актер шаг за шагом идет вглубь, очень сродни нашим понятиям об образе коммуниста-ленинца. Глубокая убежденность, подлинный демократизм, чистота политических и нравственных идеалов, истинная интеллигентность, преданность делу и полное отсутствие какой-либо позы — таковы черты героя Джигарханяна в его лучших проявлениях.

Экранные вести ● Экранные вести ● Экранные вести

В ЗАБАЙКАЛЬЕ ИДУТ СЪЕМКИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ФИЛЬМА «ДАУРИЯ». Это экранизация одноименного романа Константина Седых, которую осуществляет на «Ленфильме» В. Трегубович по сценарию, написанному им совместно с Ю. Клепиковым. Главную роль Романа Улыбина исполняет актер Малого театра Виталий Соломин. Станичного атамана Алексея Каргина играет актер Ленинградского БДТ Ефим Копелян. В фильме заняты также В. Шукшин, Ф. Одиноков, В. Кузнецов, В. Павлов, Ю. Дубровин. Оператор —Е. Мезенцев.

●

АЛЕКСАНДР СУРИН СТАВИТ по сценарию Э. Володарского фильм «Антрацит», посвященный одному дню жизни членов шахтерской бригады. Он задуман как ряд киноновелл, каждая из которых расскажет об одном из членов этой бригады. Шесть киноновелл — это шесть человеческих судеб и характеров. Кинематографисты хотят показать, как в острых столкновениях и конфликтах цементируется небольшой трудовой коллектив, какие нити отношений связывают этих людей.

●

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ ТЕЛЕВИЗИОННЫЙ ФИЛЬМ «ОДИН ЧАС С Г. КОЗИНЦЕВЫМ» снимается на Ленинградской студии телевидения в творческом объединении «Телефильм». Это фильм-рассказ о художественных принципах Г. Козинцева, об эволюции его творчества. В фильм войдут фрагменты из работ режиссера, киноинтервью, взятые у самых различных людей, знающих режиссера и работавших с ним, его учеников и коллег — участников съемочной группы фильма «Король Лир»: оператора И. Грицюса, актеров Ю. Ярвета, О. Даля, В. Шендриковой, ученика Григория Михайловича режиссера Э. Рязанова, драматурга А. Каплера, режиссеров С. Герасимова и С. Юткевича. Сценарий написали Ю. Ханютин и М. Туровская.

●

НА СТУДИЮ «МОСФИЛЬМ» приезжал индийский режиссер и актер Радж Капур, чтобы поблагодарить за содействие в работе над лентой «Меня зовут клоуном» — трехсерийной картиной, которой Капур отдал четыре года жизни. Как известно, вместе с Раджем Капуром, Риши Капуром, Раджендрой Кумаром, Падмини, Дарминдером и другими актерами индийского кинематографа в фильме снималась советская балерина и киноактриса Ксения Рябинкина и большая группа артистов советского цирка.

Традиции, уходящие в завтра

Замечательное содружество братьев по искусству — кинорежиссеров Георгия Николаевича (1899—1946) и Сергея Дмитриевича (1900—1959) Васильевых, их работы дают пример мастерства, вдохновленного высокой целью, искусства партийно страстного, подлинно народного, адресованного миллионам.

Вклад братьев Васильевых в киноискусство, в особенности процесс их творческой работы, еще далеко не изучен во всем объеме и значении. Здесь киноведение в большом долгу и перед памятью этих выдающихся режиссеров и сценаристов, и перед сегодняшней творческой практикой, для которой наследие Васильевых — источник поистине бесценного опыта, равного боевому оружию.

Отмечая семидесятилетие братьев Васильевых, мы публикуем исследование Д. С. Писаревского о работе над их крупнейшим творением — фильмом «Чапаев», сценарные черновики которого приоткрывают дверь в творческую лабораторию художников. Статья печатается с сокращениями, полностью она будет опубликована в сборнике «Из истории «Ленфильма», вып. III.

Д. Писаревский

Как работали бр. Васильевы



О великом творении нашей киноклассики — «Чапаеве» написано немало, но главным образом о самом фильме и его месте в искусстве. Однако для постижения того, как он был создан, для характеристики творчества братьев Васильевых очень многое должен дать анализ «черновиков» картины, изучение процесса работы над сценарием и фильмом. Из черновиков фильма (а понятие это широкое, включающее помимо сценарных материалов и рабочие раскадровки, и эскизы художников, и музыкальную партитуру, и отснятые, но не вошедшие в фильм сцены, эпизоды, дубли и др.) мы взяли на этот раз главным образом сценарные варианты. Их существует пять:

Первый вариант, законченный Васильевыми к началу 1933 года.

Второй вариант (март 1933 года).

Третий вариант, датированный 1 мая 1933 года.

Режиссерский сценарий (июль 1933 года).

В 5-х, литературная запись возникших в ходе съемок новых сцен и эпизодов, а также изменения, внесенные в ранее написанный текст. Этот окончательный, соответствующий фильму вариант создавался на протяжении всего съемочного и монтажного периодов (август 1933 года — октябрь 1934 года). Мы его условно назовем «Рабочий сценарий».

Мы не будем касаться двух опубликованных вариантов литературного сценария, так как первый из них — «Чапай» (журнал «Литературный современник», 1933, № 9), был напечатан с небольшими по сравнению с третьим вариантом сокращениями и вышел в свет после завершения авторами следующего, значительно измененного варианта режиссерского сценария. Не может нас в данной связи интересовать и литературный сценарий «Чапаев», записанный авторами по готовому фильму и публиковавшийся уже после его выхода на экран (в 1943, 1950 годах).

При сопоставлении пяти «производственных» вариантов сценария виден колоссальный объем авторской работы, проведенной Васильевыми. Важно подчеркнуть, что обилие сценарных вариантов и переработок отдельных сцен не было обусловлено ни требованиями студийной редактуры, ни замечаниями Главка. Авторы вели эту работу, исходя из ими самими поставленных художественных задач. В своей высокой требовательности они были непреклонны, дописывали и улучшали сценарий до последнего дня работы над фильмом.

Уже после того, например, как был разработан и утвержден режиссерский сценарий, ими была исключена 21 сцена, а 11 сцен созданы вновь. Таких радикальных перемен не знал ни один из предыдущих этапов работы над сценарием. И это чрезвычайно характерно для бр. Васильевых. Сценарий для них был основой постановочной работы, но отнюдь не догмой. Об этом с предельной определенностью С. Д. Васильев говорил во ВГИКе, называя требования «железного» сценария «бредовой идеей», а слепое следование такому сценарию — ремесленничеством. «Процесс творчества,— говорил он,— идет до последней минуты... Нельзя остановить нас и сказать: что ты делаешь, у тебя написано так, а снимаешь ты так. Совершенно естественно — написал так, а буду снимать так»*.

Эволюционное развитие отдельных компонентов сценария, их постепенное усовершенствование, их «доводка» на съемочной площадке вместе с актерами нередко приводили к слому или коренной перестройке уже сделанного.

Не ставя в настоящей статье задачи охватить весь процесс работы над сценарием, перейдем к рассмотрению нескольких творческих проблем.

Начала и концы

Чапаев врывается в фильм как бы прямо из легенды — на лихой тройке, в критический момент боя. Его смелость и воля спла-

*См. стенограмму беседы С. Д. Васильева во ВГИКе: Архив бр. Васильевых.



Чапаев — Б. Бабочкин, Петька — Л. Кмит

чивают бойцов, приносят победу в дерзкой атаке. Такая экспозиция, мгновенная и яркая, как вспышка молнии, с первых же секунд фильма приковывает внимание к герою, сразу же погружает зрителя в грозную атмосферу военной страды.

Сцена эта, как и продолжающие ее эпизоды смотра после боя, поисков оружия в реке, прибытия отряда ивановских ткачей-добровольцев, знакомства героев, то есть, по существу, все начало фильма появилось только на съемочной площадке, возникло импровизационно. Одним росчерком пера оказались зачеркнутыми все предшествовавшие варианты сценарных экспозиций; полетела в корзину уже отснятая сцена встречи Чапаева и Фурманова в избе (с нее начинался фильм). Первые эпизоды картины создавались почти в самом конце съемочного периода — быстро, по сценарным наброскам, которые даже не успели перейти из рабочего блокнота на страницы машинописи.

Часть I

Из-за бугра, прямо на аппарат вылетает тройка...

Навстречу ей — толпа бегущих людей, часть из них без винтовок, иные и босиком...

Тройка врезалась в толпу.

Сидящий в пролетке человек выпрямился во весь рост и:

— Стой!.. Куда?..

Толпа окружила пролетку с любимым командиром...

— Это Чапаев!

Захлебываясь от волнения один из партизан рапортует:

— Чехи с бугра выбили!

Чапаев ринулся к нему.

— Чехи?... А винтовка твоя где?!

Вот текст (см. автограф, публикуется впервые), написанный рукой Г. Н. Васильева. Его появление — решительный слом всей предшествующей работы над началом фильма, как бы скачок в новое качество вещи — было обусловлено многими обстоятельствами. И прежде всего актерскими удачами в уже отснятых эпизодах. После того как были сняты «Урок тактики», «Наполеон» (ночная беседа Чапаева с Петькой), «Митинг» и другие сцены, авторы ощутили необходимость внутренней перестройки вещи. Чапаев — такой, каким он рождался в блистательном исполнении Б. Бабочкина,— потребовал иной, чем было задумано, первой встречи со зрителями. Его появления в родной для героя стихии боя потребовала сама художественная логика развития образа. Сценарий в столкновении с живым творчеством актеров-исполнителей и других соавторов рождающегося фильма обретал новые черты, новые художественные масштабы.

Образ Чапаева в ходе съемок вырастал от сцены к сцене. Росли и другие персонажи фильма. Это укрепило веру авторов в самоценность своих героев, в то, что рассказ об этих людях сам по себе, без помощи прологов и эпилогов, будет значительным и интересным для зрителей. Так, постепенно, в ходе художественного созревания вещи, отпадали и мультипликационная карта, призванная обозначить место изображаемых событий в общем ходе гражданской войны, и разработанная интересно, но по духу своему иллюстративная сцена проводов добровольцев на Иваново-Вознесенском вокзале (I и II варианты сценария), и сменившая ее во II варианте сцена в теплушке, цель которой была расширить социальный фон повествования.

Вместо постепенного и медленного подхода к теме новое начало сразу вводило в гущу событий, раскрывало сердцевину противоречий и конфликтов картины.

Значительно сложнее обстояло дело с эпилогом. Чтобы не кончать фильм гибелью любимого героя (были опасения — не прозвучит ли это слишком «пессимистически»), в поисках обобщенного и, как им казалось, более жизнеутверждающего финала авторы сперва пошли по тому же, что и в прологе, иллюстративно-дидактическому пути.

В первых вариантах сценария концовка складывалась из нескольких эпизодов:

а) встреча оставшегося в живых Петьки с Анной у братской могилы в Лбищенске (в одном из сценарных набросков она дана подробно: Петьку несут на носилках, Анна склоняется над ним и целует его. «Петька слабым голосом присоединяется к общей песне» и т. д.);

б) речь комбрига Еланя на траурном митинге (в первом варианте более обширная, в последующих вариантах сведенная к нескольким фразам);

в) марш-парад Чапаевской дивизии под нарастающие, мажорные звуки оркестра, сменяющийся парадом современной Красной Армии с ее моторизованными отрядами, танками, броневиками и тучей краснозвездных самолетов в воздухе.

Мажорный плакат-апофеоз заключительных кадров довольно прямолинейно перекидывал мостки от гражданской войны к нашим дням и, что называется, «в лоб» связывал финал с предыдущим действием. На кадры Петьки и Анны, следящих за движением армейских частей, накладывался голос Чапаева: «Счастливые, говорю, вы с Петькой... Молодые... Вся жизнь впереди...» И дальше, фраза за фразой, звучали знакомые по фильму слова Чапаева о будущей жизни и о борьбе за нее. И на каждую фразу Чапаева Петька и Анна безмолвно реагировали: «Что-то дрогнуло в лице Анны», «Петька резко сдвинул брови», «Анна быстро вытирает слезы» и т. п.

В самом конце работы над фильмом возникла другая идея «оптимистического» финала. С. Д. Васильев с небольшой съемочной группой выехал в экспедицию на Кавказ — в Гори, где снял сцену в яблоневом саду. Черновики этого варианта (ни рукопись, ни пленка) не сохранились. Но удалось установить, что это был финал-эпилог, переносящий действие в наши дни.

О результатах розыска этой утраченной страницы истории фильма я сообщал в публикации «Путь к художественной правде»*. Ныне к этому можно добавить три новых штриха:

1. Найденную позднее фотографию участников этой съемочной экспедиции (см. фото на стр. 82, публикуется впервые). В первом ряду слева направо: С. Васильев, Л. Кмит, крайний справа — оператор А. Сигаев. Во втором ряду стоят: слева В. Мясникова. Рядом с ней хозяйка сада, где проводилась съемка. Видимо, хозяином сада является мужчина в белой рубашке (участники съемки вспомнить, кто это, не смогли).

2. Очень важное свидетельство актрисы В. Мясниковой. На сделанной по памяти записи финала фильма она приписала:

* «Вопросы киноискусства». Сборник статей и материалов, изд. АН СССР, 1956, стр. 99—100.



«Сцену снимали немой». Это позволяет предположить, что текст диалога к этой сцене вообще не был написан и должен был быть подготовлен лишь к этапу озвучания. Но до этого дело не дошло.

3. И здесь следует привести еще одно свидетельство. Бывший руководитель производства на студии «Ленфильм» М. С. Шостак в беседе с автором статьи (19 мая 1968 года) рассказал, что в понимании финала не было обычного для Васильевых единодушия. Георгий Николаевич не разделял выдвинутой Сергеем Дмитриевичем идеи о финале-эпилоге в саду, не поехал на эту съемку, а засел в монтажной и из отснятых кусков смонтировал тот финал, который вошел в картину. И это было настолько убедительное решение, что С. Д. Васильев, по словам М. Шостака, сразу же его принял, заявив, что «Гоша прав», и, начисто отказавшись от сцены в саду, не стал ее даже озвучивать. Этот черновик остался лишь одним из набросков к фильму, а сам финал был найден за монтажным столом. Короткий (всего минута с несколькими секундами), стремительный, насыщенный действием, он обрел эмоциональную силу «точки, поставленной вовремя».

На пути к открытию характера

Как работали Васильевы над образом своего героя? Как добились того, что Чапаев в фильме при всей своей сложности и противоречивости, со всеми его достоинствами и недостатками — личность кристально ясная, монолитно цельная? Чтобы

достигнуть органичной цельности этого сложного характера, пришлось перебрать немало вариантов сценарных решений.

Авторы отбирали, шлифовали эпизоды, выявляющие стержневые черты характера героя, объединяющие, цементирующие весь строй его мыслей и чувств. Это черты революционности, убежденности героя в торжестве высоких идеалов народной борьбы, активности его натуры, его беззаветной отваги, его наступательного духа. Примером решения, позволяющего раскрыть это наиболее полно и драматически заостренно, может служить хотя бы то, в какой невыгодный для его войска момент впервые появляется в фильме начдив. Или ситуация, в которую авторы поставили героя в той сцене, где ему задают вопрос об Интернационале. В то же время Васильевы безжалостно отсекли многие внешне эффектные эпизоды, которые могли прозвучать фальшиво, замутнить характер героя. В первых вариантах сценария таких эпизодов было немало. Так, желая подчеркнуть необузданный нрав Чапаева, Васильевы дали эпизод, где начдив начинает душить бойца, привезшего ему весть о волнении в кавэскадроне. Этот эпизод был заснят, но в фильм не вошел.

По пути от сценария к фильму постепенно отпадали менее выразительные сцены с Чапаевым (подсчет трофеев, споры по «бабскому» вопросу и др.). Многие сцены претерпевали кардинальную перестройку. Так, в первых вариантах сценария неорганичной для характера героя выглядела беседа Чапаева с Анной и Петькой в сцене отдыха после боя.

Видя, что молодые герои любят друг друга, Чапаев с тоской говорил им:

— Счастливые вы... а я вот бобылем и проживу... Хорошо еще — коли в бою умру... Может, вспомянет кто добрым словом... Умирать-то кому же охота?.. (II вариант и режиссерский сценарий).

В фильме на фоне широкой и распевной народной песни возникает совершенно другой разговор Чапаева со своими молодыми друзьями. В нем мы видим, как прославленный полководец, герой, который, казалось бы, в огне боев нашел свое жизненное призвание, в самый разгар военной страды мечтает о том времени, когда можно будет мирно жить и работать. Он уносится мыслью в будущее. Насколько этот эпизод в фильме вернее, глубже, а главное, органичнее для характера Чапаева!

Не будем множить примеры такого рода изменений. Их было сделано немало. Приведем еще лишь одну сцену. И поскольку она принципиально важна для трактовки образа, для характеристики взаимоотношений Чапаева с массой бойцов, остановимся на ней подробнее. Речь идет об инциденте, предшествующем сражению с каппелевцами, когда Чапаев усмиряет «бузу» в кавэскадроне.

Сцена эта, решенная с великолепным лаконизмом, памятна по фильму. Призыв кулаков к дезертирству. Появление Чапаева. Его выстрел, сразивший изменника, короткая, берущая за душу речь. Ответ бойцов, которые сами «кокнули» второго зачинщика бузы. Чапаевская команда: «По коням!»

В сценарии эта сцена выглядела иначе.

Чапаев прискакал в кавэскадрон в разгар митинга. Скомандовал построиться.

«...Неподвижно застыли люди, и вдруг врезался резкий, высокий голос Чапая:

— Зачинщиков выдать!

Напряженно вытянулись люди в строю. Но не двинулись.

Тишина... Где-то невдалеке один за другим грохнули взрывы. И вдруг часто-часто забила пулеметная дробь.

Чапай дернулся:

— По порядку номеров — рассчитайсь!

И посыпалось как горох: — Первый, второй, третий,— автоматический, привычный расчет.

— Сто тридцать седьмой — неполный.

И снова тишина. Томительная, длинная тишина.

— Десятые — двадцать шагов вперед, равнение направо — шагом — арш! — как на плацу командует Чапай.

Тринадцать пар отделяются от строя. Они идут мерным, автоматическим шагом. Они пересекают поляну... Вот они остановились и замерли...

— Кругом!

Теперь они стоят лицом к фронту. Фронт замер.

И снова резкий голос Чапая:

— Ложи винтовки!

Люди исполнили приказание... Чапай медленно подошел к фланговой паре. Вот он подошел к задорному парню. Парень стоит неподвижно, только щеки его нервно дрожат. Чапай подошел вплотную. Парень мигнул глазами. Чапай поднял руку... Блеснул ствол нагана.

Люди в строю напряженно вытянули головы. Все глаза устремлены на Чапая.

Аппарат медленно движется вдоль фронта, и в ту же минуту за кадром грохает выстрел.

На лицах крайнее напряжение. На лицах страх. Затаенная радость. Злоба.

Аппарат все еще движется вдоль фронта... А откуда-то сзади, из-за кадра, слышится выстрел... еще один... еще... и еще.

Нервно подергиваются веки у людей в строю. Широко раскрыты глаза. Облизывают пересохшие губы, и голос из-за кадра:

— Петька, заряди!

Чапая трудно узнать. Петька трясущимися руками вкладывает в барабан патроны.

Тишина... канонада вдали стала чаще и ожесточеннее. Неподвижно замерла линия фронта. Неподвижна маленькая одинокая фигурка Чапаева, стоящего к ней спиной.

Лицо красноармейца... У него закрыты глаза, и губы что-то быстро шепчут.

Выстрел за кадром.

И красноармеец на минуту открывает глаза, и зажмуривает их еще крепче.

Чапай подходит к нему. Это тот самый пожилой красноармеец, который убежал «панов бить».

Он открывает глаза, и его взгляд сталкивается со взглядом Чапая.

Чапай уже поднял руку и вдруг вздрогнул:

— Ты?

Красноармеец напряженно смотрит на Чапая. И, как бы ободряя его, силится улыбнуться:

— Бей, Василь Иванович... Бо треба.

Но Чапай решительно опустил револьвер. И повернулся к строю. Строй застыл.

Чапай подошел ближе... Он спокойно вложил наган в кобуру, поправил папаху, окинул взглядом неподвижных людей...»* и — обратился к ним со словами, знакомыми по фильму.

Такая трактовка сцены представляла Чапаева руководителем, стоящим над массой, действующим методом устрашения. А в эмоциональном плане расстрел, как и всякий показ откровенной жестокости на экране, «работал» против героя.

Не все «лабораторные опыты» сценаристов, как мы видим, были удачны. Применительно к сцене «расстрела» Васильевы начали понимать это довольно рано. Подготовляя рукопись сценария к печати в «Литературном современнике», они опустили выделенные выше строки. Таким образом, герой в этой публикации собственноручно расстреливает не 6—7 человек (как в предыдущем варианте), а всего лишь одного.

Это же решение осталось и в режиссерском сценарии. В нем Чапаев, расстреливая бойца,— авторы подчеркивают это — действует методически, хладнокровно, неторопливо: медленно слезает с лошади, медленными шагами идет к бойцу, не спеша вынимает наган, спокойно вкладывает его в кобуру после выстрела.

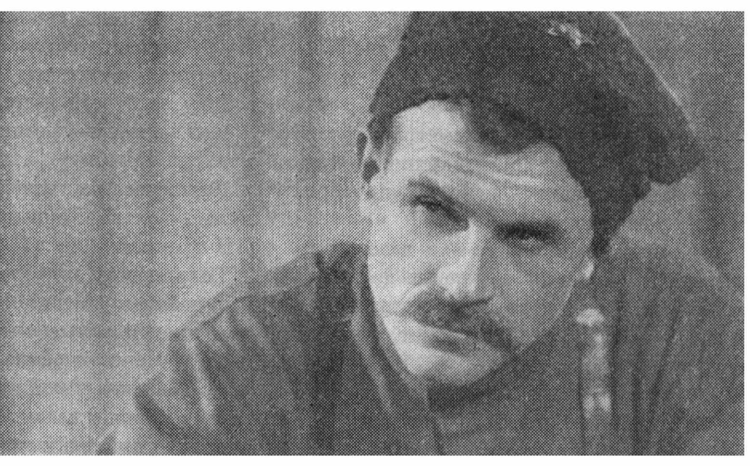
В фильме расстрела нет.

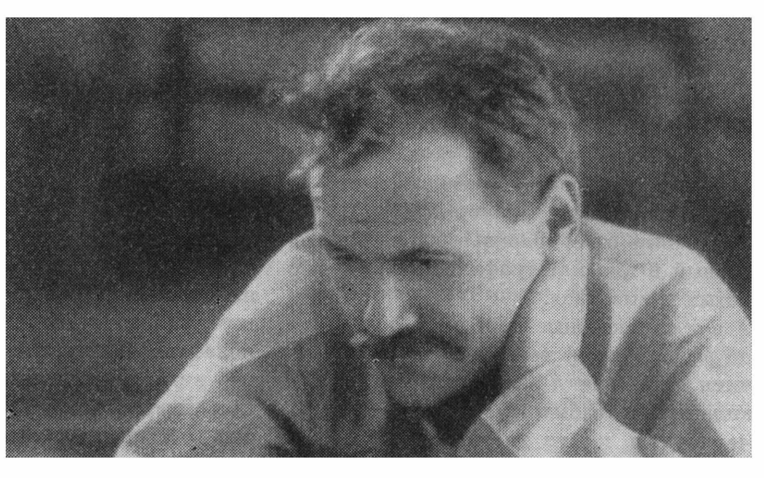
Выстрел начдива, сразивший кулацкого агитатора, воспринимается иначе. Это и ответ на его вражескую речь, и одновременно — мгновенная реакция на его угрожающий взмах винтовкой. Акт революционного возмездия изменнику неразрывно слит с моментом схватки, поединка, борьбы. Здесь Чапаев не каратель, а борец. Он верен себе, своему наступательному характеру.

---

*III вариант. (Выделенные строки публикуются впервые.)







Мгновенный взрыв его кипучего темперамента, его волевая вспышка создают тот перелом, который позволит начдиву сплотить, слить воедино этих людей, повести их за собой.

Кипучую энергию, волю, действенность Чапаева передает строй его речи. Подробный анализ текста роли — как и роли комиссара Фурманова — особая тема. Здесь хотелось бы подчеркнуть лишь два обстоятельства. Изменения, которые претерпели тексты ролей, сводятся главным образом к устранению многословия, к нахождению наиболее точных и выразительных слов и оборотов речи, работающих на раскрытие характера.

— Стой! Куда?

— Чехи?.. А винтовка твоя где?!..

— Там! Айда!..

— А винтовка твоя где?

— Найди! А где твой пулемет, Пастухов?

— За хутор спасибо, товарищи бойцы. А насчет винтовок — вечером проверю. У всех! Разойдись!..

Мы дословно выписали в е с ь текст, произнесенный Чапаевым в первых двух сценах фильма. Если продолжить эту выписку, легко убедиться, как сжат, выразителен, динамичен язык героя. Но авторы стремились не только к лаконизму. Важно было показать Чапаева и как своеобразного трибуна. Идя от характера героя, от его активной натуры, Васильевы почувствовали, что в конце инцидента с грабежами, после прихода крестьян, когда Чапаеву многое открылось, это должно было найти немедленно выход. И они в III варианте дополнили роль знаменитой речью Чапаева о грабежах, где он предстал народным трибуном.

Таков был ответ Васильевых на далеко не новый в кинематографе спор «о словах простых и высоких».

А вот характерные черты стиля чапаевской речи. В сцене военного совета Б. Бабочкин предложил знаменитую реплику «наплевать и забыть!», кстати сказать, почерпнутую им из дневников Фурманова. Васильевы приняли это предложение.

Примером того, что еще выше слов авторы ценили действие, поступок, может служить редактирование ими сцены прощания Чапаева с Фурмановым. В режиссерском сценарии в ней было немало слов: «Ну, Чапай, надо ехать». «Прощай друг». «Не горюй, Чапай. Живы будем — встретимся»... И в ответ: «Спасибо тебе за все. Хоть и ругались мы... спасибо». В фильме этих слов нет. Их сменило молчаливое объятие друзей, тихая и грустная музыка, долгий взгляд Чапаева на дорогу...

Особо нужно сказать о силе воздействия на зрителей самых последних слов Чапаева. Во всех литературных вариантах сценария он уходил из жизни иначе:

«Чапай с напряжением работает рукой. Пули ложатся вокруг него... Белый пулеметчик сужает круг. Чапай поднимает голову, с берега кричат красноармейцы...

И вдруг — резкий пронзительный крик...

Поднялось над водой лицо Чапая. Вздернулась голова и скрылась в волнах Урала» (III вариант, стр. 108).

Только в режиссерском, а вслед за ним и в рабочем сценарии появились знаменитые предсмертные слова героя. В фильме он, в отличие от сценария, гибнет не в бурной, а в спокойной реке. И его последние слова обращены не к разбушевавшейся водной стихии, а к врагу и только к врагу. И эти три последних слова — «Врешь!.. Не возьмешь!..» — многого стоят и для выражения этого единоборства и для выявления народных героических черт характера Чапаева.

События и люди

В широко известной режиссерской заявке бр. Васильевых к постановке «Чапаева» на первый план выдвигалась задача раскрытия взаимосвязи людей и событий, показ людей, творящих историю. В фильме недаром впечатляют и образы главных героев, и образ массы — многогранный, индивидуализированный в десятках эпизодических персонажей. Одной из наи-

более сильных сторон фильма стал образ народа — живой, исполненный внутренних противоречий, развивающийся.

Из широкого круга проблем, связанных с новаторским решением в фильме образа народа, мы коснемся лишь нескольких: того, какое внимание авторы уделяли массовым сценам в фильме; как постепенно они проясняли и заостряли линию внутренних конфликтов в Чапаевской дивизии; как они работали над образами эпизодических персонажей.

Раскрыть народность характеров главных героев было невозможно вне их кровной связи, духовного родства с породившей их революционной массой. Это нельзя было декларировать, а нужно было показать в живом действии. Авторы стремились найти решения, раскрывающие живые связи героев с массой.

Как изменилось звучание, скажем, сцены первого знакомства Фурманова с Чапаевым, когда авторы вынесли его из уединенной избы (режиссерский сценарий) на волю, в гущу событий — связали эпизод и с прибытием отряда рабочих добровольцев и с поисками оружия в реке! Или еще один пример. Свою замечательную речь о недопустимости грабежей Чапаев сначала произносил перед несколькими людьми, случайно оказавшимися в это время в избе. В следующем варианте он уже просит позвать бойцов. Избу заполняет десяток партизан. И лишь в «рабочем сценарии» Чапай просит: «Слышь, комиссар... Ты созови митинг»,— и сцена обретает широкий народный характер.

От варианта к варианту в сценарии изменялось соотношение камерных, групповых и массовых сцен.

И такие из массовых сцен, как «Атака на хутор», «Митинг», «Сражение с каппелевцами», «Оборона в Лбищенске», финал, стали кульминационными. Каждая — новый этап роста героев, роста революционного сознания народной массы.

К мысли о том, что, раскрывая образ народа, нужно обрисовать Чапаевскую дивизию в острых жизненных противоречиях, Васильевы обращались не раз. Они стремились сказать всю правду, как бы она ни была горька. В фильме, наряду со сценами, рисующими подлинное величие народного духа, стойкость, самоотверженность, героизм, немало сцен иного звучания — и паническое бегство партизан вначале, и поиски брошенного в реку оружия, и мародерство, и «буза» перед боем, и трусость в цепи во время отражения каппелевской атаки. Все это работает на раскрытие внутренних процессов роста дивизии, на тему революционной закалки народа.

Отбор и художественная компоновка нужного материала были делом нелегким. Васильевы перебрали десятки вариантов народных сцен. И здесь следует уточнить один из существенных для истории фильма моментов. В своей очень интересной статье «Через тридцать лет» Б. Бабочкин пишет о первом варианте сценария «Чапай»: «По размерам он был гораздо больше того, что вошло потом в картину. Но то, что в картину не вошло, не было плохим. Впоследствии были выброшены сцены з а м е ч а т е л ь н ы е (разрядка моя.—*Д. П.*)— громадной силы и страшного напряжения, наиболее жесткие и трагические»*.

К числу таких сцен, вероятно, в первую очередь можно отнести приведенную выше сцену расстрела. Оставим в стороне спорный вопрос о безоговорочно высокой оценке подобных сцен (в статье-воспоминании это могло быть продиктовано впечатлением тех далеких лет). Коснемся более существенного. В работе над сценарием главным было не его сокращение, не «выбрасывание» отдельных сцен, а их переосмысление авторами, переосмысление с целью постичь глубинные социальные процессы, художественно раскрыть правду эпохи.

Примером тому может служить эволюция еще одной сцены — тоже «сильной, жестокой, трагической»,— сцены «бунта» бойцов дивизии против комиссара.

В первом варианте сценария свой глав-

---

*Б. Бабочкин. В театре и кино, М., ВТО, «Искусство», 1968, стр. 55.

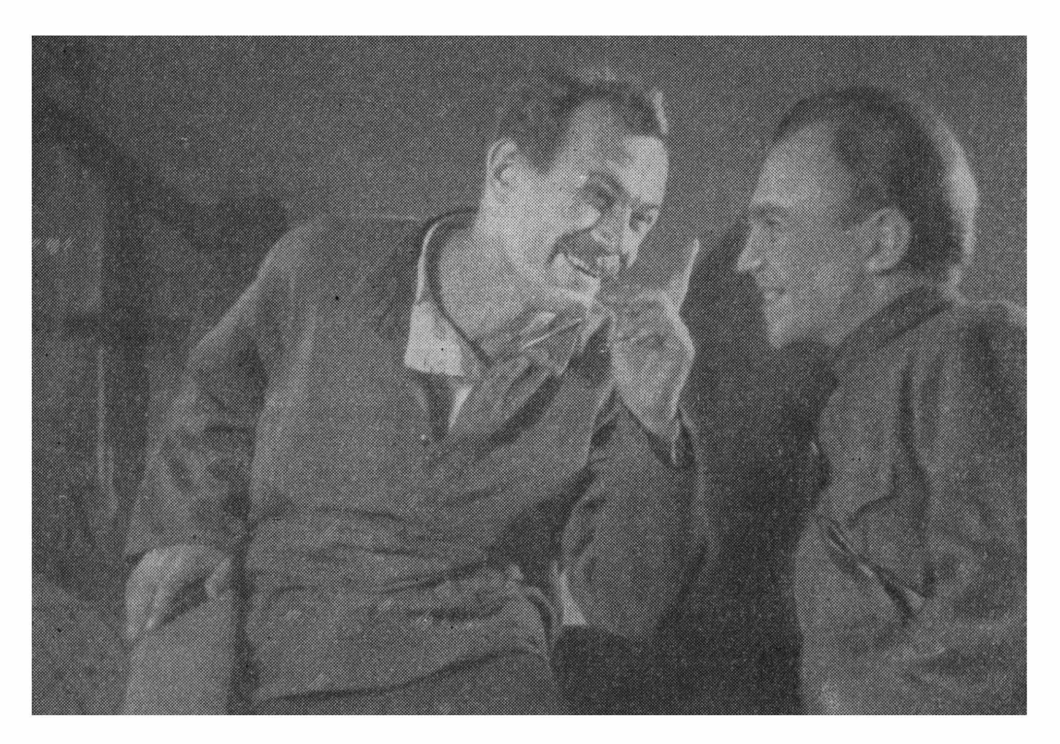
ный бой партизанщине и анархической распущенности комиссар давал на «бытовом» плацдарме. В разгар сцены, где Фурманов пресекает повальное пьянство бойцов, совершенно хмельной «виночерпий» выхватывает гранату, срывает кольцо и яростно призывает: «Бей комиссаров!», Фурманов заставляет его сдаться тем, что дает ему свой револьвер: «Комиссаров, говоришь?.. Бей меня... одного!»

Казалось бы, ситуация предельно заостренная, но бездействие Чапаева в этой сцене, как и бравада комиссара, выглядели надуманно. Погоня за остротой обернулась фальшью. Васильевы переделали сцену. Уходя от бытописательства, они заменили мотив столкновения — пьянство бойцов — более существенным социальным конфликтом. Но и сцена пресечения комиссаром грабежей у населения задалась не сразу. В частности, авторы перенесли в нее из первого варианта (правда, без ситуации с револьвером) и взмах гранатой и призыв «Бей комиссаров!». Только в третьем варианте было найдено верное по акцентам и драматически напряженное решение сцены, которое мы увидели в фильме. В ней все — и арест мародера Жихарева, и мужество ткача-караульного, преградившего путь самому начдиву, и острая ссора Чапаева с Фурмановым, и приход крестьян с благодарностью «от обчества», и митинг со страстной речью Чапаева о грабежах — раскрывает большую социальную тему. Причем раскрывается эта тема в столкновении характеров, в живом движении чувств и страстей.

Сцена эта — высшая точка борьбы комиссара с партизанщиной, кульминация конфликта между основными героями. В работе над ней ощутимо стремление Васильевых каждую сюжетную линию, каждый конфликт в сложной полифонической структуре вещи развивать «по нарастающей».

Нарастание напряженности конфликта Чапаев — Фурманов было достигнуто множеством композиционных средств, в частности, тем, что сцена с ветеринарами идет в фильме раньше, чем сцена столкновения начдива и комиссара по более важному для жизни дивизии поводу. В первом варианте сценария сперва шел «главный бой» комиссара с партизанщиной (инцидент с пьянством), а потом столкновение из-за коновала. Расширился не только социальный мотив схватки — изменились и обстоятельства. Первая (по фильму) сцена — камерная: столкновение один на один, с глазу на глаз. Во второй в столкновение втянуты и ткачи-добровольцы и партизаны чапаевской «вольницы». Здесь уже по-иному встает и вопрос о личном престиже Чапаева. Все это усиливало напряженность «сшибки» крупных человеческих характеров. Нарастания остроты конфликта авторы добивались и компоновкой различных элементов в каждой из этих сцен. Наиболее «взрывчатые» ситуации и куски диалога были перенесены из сцены с ветеринарами в сцену ссоры после ареста Жихарева:

Ход сцены с ветеринарами в первых вариантах сценария	Примечание
а) Появление разгневанного Чапаева.	Осталось в фильме.
б) Обвинение: «И ты с ними!.. Гнилую интеллигенцию поддерживаешь!»	В фильме дана дополнительная мотивировка: «Это что ж такое? Вы уж не даете ни одному мужику на доктора выйти!»
в) На ответ Фурманова, что не могут ветеринары экзаменовать коновала на доктора, Чапаев взорвался: — Кто хозяин дивизии — я или ты? — Ты... и я. Окончательно взбешенный Чапаев зарычал. — Я Чапаев... Понимаешь — Чапаев! А ты кто?.. Кто тебя прислал... К чужой славе примазаться хочешь? Фурманов отвечает, что его прислала партия.	Весь этот диалог перенесен в сцену ссоры в связи с арестом Жихарева.
г) Дальше (после насмешливого замечания Фурманова): «Над Чапаевым издеваться?.. Застрелю». Выхватывает из кармана наган и в гневе разбивает табуретку.	Это осталось в фильме. Эпизод с наганом отнесен в сцену ареста Жихарева и передан этому персонажу.
д) Переход к разговору об Александре Македонском.	



Чапаев — Б. Бабочкин, Фурманов — Б. Блинов

Как мы видим, столкновение на тему «Кто хозяин дивизии», впоследствии было перенесено в сцену ссоры по поводу грабежей. Ситуация в ней обострена и предшествующими репликами начдива («Ты знаешь, что Жихарев мой боевой товарищ?.. А ты его под арест? Как ты смел?.. Ты!.. Бумажная душа!.. ...Что он разрешил, только я один могу запретить! Понял?»). И тем, что вслед за этими утверждениями маленький ткач-караульный становится на пути Чапаева: «Не пущу, товарищ начдив!» И все это на глазах у многих бойцов. Именно это вызывает бешеный прилив ярости начдива. Его дальнейший напор на Фурманова усилен. После слов: «К чужой славе хочешь примазаться!» — появляется решительное: «А ну вон из дивизии!.. к чертовой матери».

Это становится высшей точкой столкновения. И именно сюда перенесли Васильевы полный достоинства ответ Фурманова, напоминание о том, что его прислала в дивизию партия.

Насколько напряженнее, заостреннее стала эта кульминационная сцена, определившая перелом и в отношениях героев и в дивизии в целом.

Внутренний конфликт в самой Чапаевской дивизии был важнейшим для фильма. Трудные поиски его наиболее социально емкого и впечатляющего решения — одно из ярких свидетельств той огромной работы, которую провели Васильевы над сценарием.

Страницы рукописей свидетельствуют и о том, как работали Васильевы над ролями эпизодических персонажей. Многократно они возвращались к роли бородатого крестьянина (которого играет в фильме Б. Чирков), выстраивали ее, сжимали, филигранно отделывали реплики.

А как написан дуэт ветеринарного врача и фельдшера! Эти и многие другие маленькие роли в великолепном актерском исполнении буквально засверкали в фильме. На всем его протяжении рассыпаны меткие, афористичные, исполненные глубокого социального смысла реплики крестьян и бойцов. Это и беседа часовых в дозоре, и причитания крестьянки, у которой тащат поросенка, и предсмертные слова старого пулеметчика, и реплики бойцов в сцене отражения психической атаки. В фильме это грани мозаичного портрета народа.

Значение, которое Васильевы придавали такой сценарной задаче, показывает их работа над крохотной ролью, которая в различных сценарных вариантах именовалась то «Долговязым партизаном», то «Великаном», то «Верзилой».

Этот отрицательный персонаж, носитель худших проявлений партизанщины, сперва был всего лишь одной из колоритных фигур чапаевской «вольницы» и наделялся поступками и репликами, говорящими скорее о его бытовой распущенности.

Услышав просьбу Анны научить ее пулемету, «Верзила» острил: «Петька-то?.. он се научит!» (II вариант сценария). Заостряя образ, авторы в режиссерском сценарии продолжили эту реплику: «... почитай, в каждой деревне им ученые». «Верзила» пытался «приударить» за Анной, из-за нее вступил в драку с Петькой, а доставленный к комиссару, оправдывался: «Он пользуется... а мы вприглядку?» Можно предположить, что в первом варианте сценария именно этот «Верзила» был пьяным виночерпием (у бочонков со спиртом орудовал «огромный детина, обмотанный пулеметной лентой»), а во втором варианте он же возглавил бойцов, пришедших выручать арестованного комвзвода («Впереди шел огромный детина-партизан с гранатой за поясом...»). Но дальнейшая судьба персонажа была не ясна. Авторы не возвращались к нему в ходе повествования.

Был в сценарии еще один персонаж, «фигура с оторванным рукавом»,— кулацкий агитатор, пытавшийся поднять восстание в кавэскадроне, которого после усмирения бузы бойцы «сами кокнули».

В режиссерском сценарии заводил бузы стало двое: партизан в огромной папахе, которого расстреливает Чапаев, и подпевала кулацкого агитатора в шинели с оторванным рукавом (кадры 537—584).

Последовательно уходя от бытописательских трактовок, Васильевы кардинально перестроили образ «Верзилы», слили, синтезировали в нем труса и бузотера первых вариантов с мародером в сцене грабежа и с кулацким агитатором в сцене бунта в кавэскадроне. Вобрав в себя и поступки «фигуры с оторванным рукавом», линия образа выстроилась после этого логически четко и социально заостренно.



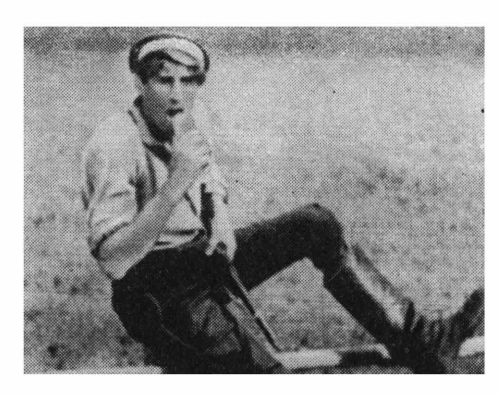
В первой сцене «Верзила» (актер К. Назаренко) возглавляет паническое бегство партизан



В следующей сцене на вопрос о винтовке рапортует: «Товарищ начдив, Василий Иванович, в речку бросил, когда с хутора драпали»



Затем ныряет, весь в тине, разыскивая винтовку



Потом «Верзила» появляется в момент занятий Петьки с Анной у пулемета



В эпизоде грабежей он тащит свой визжащий трофей, приговаривая: «Тихо, бабуся. На войне и поросенок божий дар»



В сцене митинга крупный план «Верзилы» со злобно блеснувшими глазами появляется в том месте речи Чапаева, где он угрожает расстрелом тем, кто впредь будет замечен в грабежах

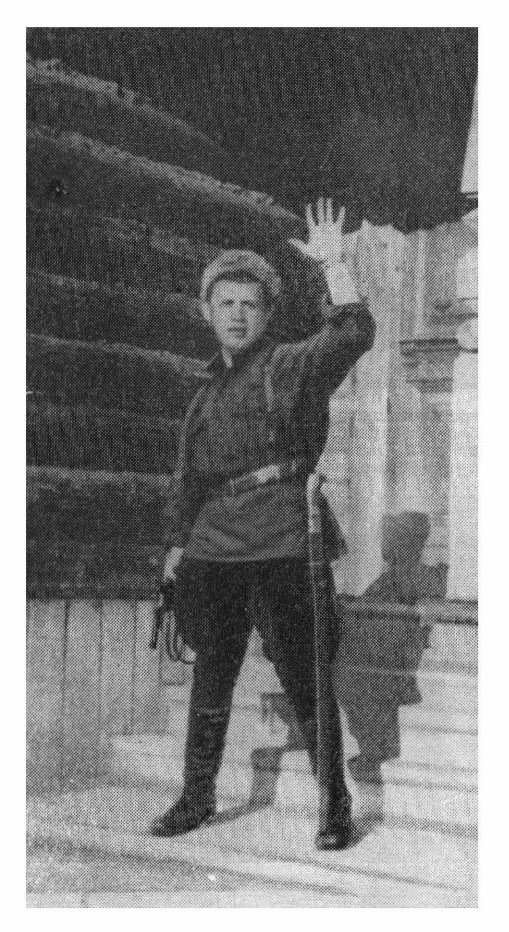


В момент решающего испытания перед боем нутро «Верзилы» раскрылось полностью. Он зачинщик «бузы» в кавэскадроне. Его речь — призыв к бунту. Он поднял оружие против Чапаева и был сражен его выстрелом



Актер Пережогин — первый исполнитель роли «Верзилы»





Вверху: Петька — Л. Кмит, внизу: Петька — Я. Гудкин

«Верзила» показан в фильме в общей сложности на протяжении 1 минуты 20 секунд экранного времени. Но какой это емкий и законченный образ! Со своим характером, поступками, мотивами действий. В малюсенькой роли безымянного персонажа прослежена внутренняя логика развития, дана человеческая судьба.

Метаморфозы роли «Верзилы» можно проследить не только в сценарных вариантах. Когда роль окончательно выстроилась, авторы пошли на замену актера. Первоначально на эту роль был приглашен актер Пережогин. У него доброе лицо (см. фото на стр. 91, публикуется впервые). Когда «Верзила» превратился в грабителя и изменника, такая трактовка уже не годилась. Потребовались иные актерские краски. Несмотря на производственные трудности и необходимость пересъемок, эта роль в середине работы над картиной была передана К. Назаренко, который первоначально намечался на роль «фигуры с оторванным рукавом». Интересно отметить, что еще до начала съемок (в режиссерском сценарии) «Верзила» из безымянного персонажа превратился в фигуру с фамилией. Он был назван... Назаренко. Что это — случайное совпадение или психологический казус, когда режиссерское ви́дение образа ассоциировалось с фактурой определенного актера?

Два Петьки

Если уж мы коснулись вопроса о замене актеров, надо сказать о главном в этом отношении событии: после первой летней экспедиции был заменен исполнитель роли Петьки. Первоначально эта роль была поручена ленфильмовскому актеру Якову Гудкину. Он снимался во многих фильмах Эрмлера и считался на студии признанным актером на амплуа молодых героев. Однако роль Петьки у него не пошла. Не располагая пленкой отснятых с Гудкиным сцен, трудно дать свое определение причин неудачи. Но, по свидетельству С. Д. Васильева, актер, набив руку на исполнении ролей



молодых разбитных парней, и к этой роли подошел с определенным шаблоном. Вытравить штампы оказалось делом трудным. Кроме того, актеру не хватало природного обаяния, легкости, трепетности, юности — тех именно качеств, благодаря которым его преемника Леонида Кмита прозвали в группе «кудрявой березкой». В нашу задачу здесь не входит рассмотрение особенностей игры и актерской индивидуальности этих двух исполнителей. Нужно лишь отметить, что с Гудкиным было снято несколько сцен: первый урок с Анной у пулемета, эпизод на крыльце («Тихо, граждане!»), эпизод на командном пункте и проводы Фурманова. Творческие причины, обусловившие необходимость замены актера, вероятно, были очень серьезны, если постановщики в разгар работы над фильмом пошли на нее. Сцены, отснятые с Гудкиным, остались в числе черновиков фильма. Но только ли черновиков? Все ли они ушли в корзину?

Внимательно, кадр за кадром просматривая фильм на монтажном столе, можно обратить внимание, что в сцене отъезда Фурманова Петька — Л. Кмит участвует только в действии, происходящем в избе (зашивает полушубок комиссара, берет его чемодан, чтобы нести в машину). На улице, в момент прощания у машины, Петьки нет. В кадре, где группа провожающих с грустью смотрит на удаляющийся автомобиль (монтажный лист, кадр № 584), рядом с Чапаевым стоят Анна и какой-то боец в буденовке. Фотоувеличение помогло опознать незнакомца. Это Петька — Я. Гудкин. Каким образом он остался в фильме? Как известно, из материалов, отснятых в первой экспедиции 1933 года, в фильм вошла только сцена отъезда Фурманова. Эпизод с чемоданом у машины,

где Петьку играл Гудкин (см. фото на стр. 93, публикуется впервые), вырезали. Снятый же с движения общий план не стали переснимать. Петьку — Кмита рядом с Анной досняли отдельно и подмонтировали в конец сцены (монтажный лист, кадры № 587, 589).

Зрителям, конечно, невдомек, что в фильме на протяжении четырех секунд рядом с Чапаевым — «бывший» Петька.

«Ко мне в берлогу не сунутся!»

Хотя авторы не ставили перед собой задач создания биографического фильма, скрупулезной реконструкции исторических событий, то, что Чапаев оказался окруженным в Лбищенске и погиб при попытке переплыть реку Урал,— эти факты биографии героя были для них непреложны. Но как объяснить зрителям непосредственный повод Лбищенской катастрофы? Здесь авторы были вольны в выборе многочисленных версий и толкований.

Дм. Фурманов уже не как очевидец событий, а как историк, изучивший все доступные ему материалы, видел эту причину в тяжелой обстановке, в которую попала Чапаевская дивизия осенью 1919 года в уральских степях. В своей книге он пишет о голоде и бескормице, о недостатке воды, о повальном тифе, косившем бойцов. Все это снизило боеспособность дивизии, подразделения которой к тому же были рассредоточены на большой территории. Это учли белоказаки, предпринимая свой глубокий рейд в тыл красным войскам. Провели они его исключительно скрытно. Ни авиаразведка, ни конные разъезды чапаевцев противника не обнаружили. Ночной налет на Лбищенск, по мнению Фурманова, был одной из трагических превратностей войны...

Перед Васильевыми кроме этой точки зрения были еще два объяснения: одно сводилось к тому, что значительную долю вины и ответственности за происшедшее нес сам Чапаев. В вышедшей в 1932 году книге, посвященной Чапаевской дивизии, можно было прочесть, что «недооценка Чапаевым мощи казаков, в частности их конницы, дала возможность генералу Сладкову совершить свой рейд на Лбищенск»*.

По другому объяснению, лбищенская трагедия была следствием предательства. В книге бывшего комбрига Чапаевской дивизии И. С. Кутякова об этом сказано так: «Многие из нас уже тогда были убеждены, что летчики, обслуживающие Чапаева, были чужими людьми в Красной Армии. В течение этих шести суток, совершая утренние и вечерние рейсы, как могли они не заметить врага?.. Личный состав авиаотряда безусловно был контрреволюционен. Так оно и оказалось. Когда 2-й корпус белоказаков захватил Лбищенск, все четыре аэроплана... поднялись в воздух и пролетели над группой войск Кутякова прямо к врагам» **.

И. С. Кутяков был военным консультантом сценария и фильма. Васильевы прислушались к свидетельствам этого очевидца. И потому во всех первых вариантах сценария присутствует мотив предательства. Он разработан подробно, в нескольких эпизодах: мы видим, что сведения шпиона-летчика, засланного в штаб Чапаева, послужили основой плана нападения на Лбищенск; что во время авиаразведки летчик видел приближающуюся колонну белых, но доложил, что все спокойно; что в момент нападения на чапаевский штаб он перелетел к белым.

Приступая к съемкам, распределяя роли, постановщики наметили в рабочем дневнике, что предателя-летчика будет играть Г. Н. Васильев.

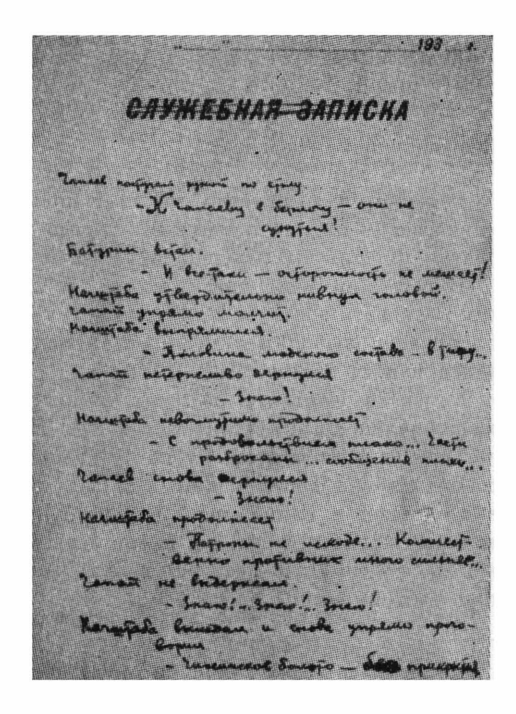
Почему же вся линия предательства оказалась начисто вычеркнутой из фильма? Из-за общей тенденции к сокращению фильма? Не думаю. Ведь «экономия» от сокращения сцен с летчиком по метражу

---

*А. Михайлов. Чапаев и чапаевцы, Москва — Самара, Средневолжское краевое издательство, 1932, стр. 57.

**И. С. Кутяков. Василий Иванович Чапаев, М., Воениздат, 1958, стр. 71, 72. (Цитирую по переизданию книги.)

была незначительной. Тогда почему же от этого мотива все-таки отказались? Чтобы ответить, проследим, как решали авторы вопрос о том, была ли допущена беспечность самим Чапаевым. Они далеко не исключали эту возможность. Сохранилось интереснейшее свидетельство на сей счет — автограф рукописи С. Д. Васильева, воспроизводящий разговор с комиссаром и начальником штаба, когда Чапаев упорствует в своем нежелании усилить охрану. Этот написанный на бланке служебной записки черновичок (см. фото, публикуется впервые),



193 г.

~~СЛУЖЕБНАЯ ЗАПИСКА~~

Чапаев [illegible] по [illegible].
— К Чапаеву в берлогу — они не сунутся!
Батурин вздох.
— И все-таки — осторожность не мешает!
Начштаба утвердительно кивнул головой.
Чапай упрямо молчит.
Начштаба [illegible].
— Половина людского состава — в тифу...
Чапай нетерпеливо перебивает
— Знаю!
Начштаба невозмутимо продолжает
— С продовольствием плохо... Части разбросаны... сообщения плохие...
Чапаев снова перебивает
— Знаю!
Начштаба продолжает
— Патронов не [illegible]... Количественно противник много сильнее...
Чапай не выдержал.
— Знаю!.. Знаю!.. Знаю!
Начштаба вздохнул и снова упрямо проговорил
— Чапаевское болото — [illegible] прекрасно

видимо, был эскизом, наброском, предварявшим беседу о необходимости караулов. (О том, что он относился к I варианту сценария, свидетельствуют фамилии действующих лиц: начиная со второго варианта подлинные фамилии всех персонажей, за исключением Чапаева и Фурманова, были сменены на вымышленные: комиссар Батурин — на Седова, Кутяков — на Еланя и т. д.). Здесь впервые прозвучали ноты беспечной уверенности Чапаева в неприкосновенности своей «берлоги».

В ходе дальнейшей работы авторы значительно пересмотрели этот мотив, и во всех вариантах литературного сценария начдив выглядит уже чуть ли не единственным радетелем за безопасность лбищенской группы. Так, в эпизоде отправки летчика на разведку, после того как самолет взлетел, Чапай говорит комиссару Седову:

— Вряд ли они сунутся ко мне в берлогу!.. Ну, да так спокойнее... (III вариант, стр. 109).

В избе, где поют песню: «Чапай тихо говорит, наклонясь к начштаба: — Выставь добавочные посты, проверять через каждый час...» (т а м ж е, стр. 95).

Однако где-то внутренне авторов не оставляла мысль и о возможности вины самого Чапаева. В режиссерском сценарии вновь появился мотив его спора с комиссаром по вопросу о безопасности. Отправив летчика в разведку, «Чапай, усмехаясь, говорит Седову:

— Только для тебя посылаю... Чтоб ты не скрипел...

Седов покачал головой.

— Так оно спокойнее!

Чапай безнадежно махнул рукой: «Да пойми же ты, не посмеют они сунуться ко мне в берлогу». (Режиссерский сценарий, кадр № 774.)

Поскольку материалы военной истории не давали исчерпывающего объяснения причин лбищенской катастрофы, а мнение Кутякова, сводившего все к предательству, было лишь одной из точек зрения, авторы решили не утверждать своим фильмом версию, окончательно не доказанную*, и начисто исключили историю с летчиком. Впрочем, для этого были и ху-

*Характерно, что в написанной чапаевцами богато документированной книге об истории 25-й дивизии, вышедшей в наши дни, нет даже упоминания о предательстве летчиков. См. книгу Н. М. Хлебникова, П. С. Евлампиева, Я. А. Володихина Легендарная Чапаевская, М., «Знание», 1968.

дожественные резоны. Предатель, втершийся в тесную и дружную семью чапаевцев, показ увиденной летчиком приближающейся колонны белых изменили бы характер и силу эмоционального воздействия сцены вечерней песни. Сознание того, что Чапаев предан, момент ожидания зрителями уже начавшегося, приближающегося нападения неминуемо сняли бы проникновенно-лирическое звучание сцены, где чапаевцы мирно отдыхают, где голоса основных героев вплетаются в хор бойцов и Чапаев открывает друзьям свои сокровенные мысли о войне и мире, о счастье и будущем. Эта важная и для обрисовки душевного мира героев, и как лирическая пауза перед новым драматическим взлетом сцена могла бы просто не состояться: ибо когда «зажжен бикфордов шнур», включается иной механизм восприятия, и тут уже не время для лирических излияний.

В фильме в этой сцене присутствуют только смутные ощущения тревоги (зрители после сцены у генерала знают о готовящемся нападении). Но сознание непосредственной опасности (приближение колонны белых) возникает позже. Эти кадры монтируются со спящими чапаевцами. Казаки подкрадываются тайно, под покровом ночи.

В фильме авторы внесли существенную правку в диалог о караулах. В сценарии Чапаев поручал комиссару Седову выставить добавочные посты. В фильме это предлагает комиссар. Чапаев с усмешкой отвечает: «Казара теперь до самого Гурьева пятки смазала. К моему носу не сунутся!» Эти слова заставляют зрителей задуматься о вреде проявленной Чапаевым самонадеянности и беспечности, что, возможно, имеет большее воспитательное значение для зрителей, чем сюжетный ход, основанный на спорной версии о том, что причиной катастрофы явилось предательство летчиков.

Несмотря на разногласия с военным консультантом, Васильевы настояли на таком решении. Впрочем, не нужно забывать, что события, породившие волну сюжетов, связанных с темой предательства, возникли позже, хотя и не намного. Злодейское убийство С. М. Кирова произошло всего через три недели после премьеры «Чапаева».

Неожиданный «черновик»

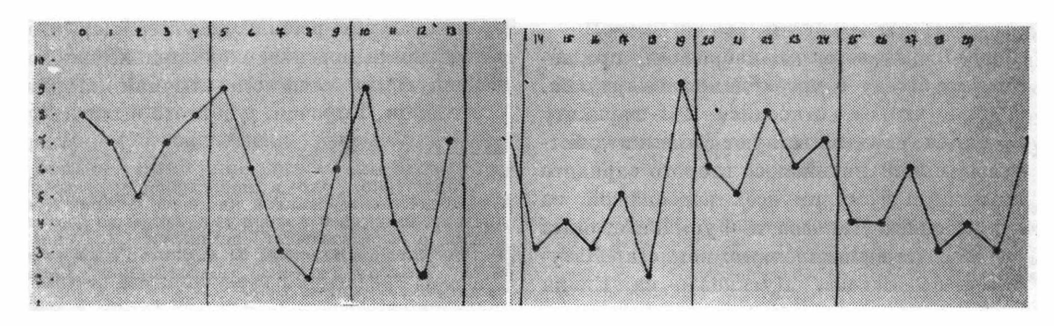
«Режиссерскую заявку» на постановку «Чапаева» — свое творческое кредо — братья Васильевы завершили строками:

«Вместе с актером, через актера мы хотим волновать зрительный зал, хотим, чтобы зритель любил наших героев и ненавидел наших врагов»*.

Вопрос о контакте со зрителями, об эмоциональном воздействии фильма был для авторов первостепенным. Как и каждый сценарист или постановщик, они задумывались над тем, какие сцены фильма будут волновать зрителей больше, какие меньше, какова будет амплитуда колебаний зрительских эмоций.

---

*Братья Васильевы. Заметки к постановке. Сб. «Чапаев», Кинофотоиздат, 1936 , стр. 65.



Результатом таких раздумий явилась приводимая здесь кривая*.

Когда в 1953 году, работая в архиве С. Д. Васильева, я натолкнулся на эту никак не озаглавленную таблицу, мне и в голову не пришло, что она имеет отношение к сценарию и фильму. Сергей Дмитриевич, к которому я обратился с вопросом об озадачившей меня находке, разъяснил, что именно так в момент окончания работы над сценарием им рисовалась «сердцеграмма» фильма. Отлично понимая всю условность количественного выражения такой тонкой и качественной категории, как эмоциональное воздействие, авторы в рабочем порядке решили прикинуть, как может развернуться эмоциональная «кривая» будущего фильма.

Оценив для себя потенциал каждой сцены с точки зрения ее интереса для зрителей, сопереживания и душевного волнения, которое она может вызвать, авторы распределили их по десятибалльной шкале и выстроили кривую, где низшими точками являются подсобные, связующие эпизоды, а высшей точкой (10 баллов) является единственная сцена — гибель героя.

Конечно, эта кривая, воссоздающая эмоциональную модель будущего фильма, вернее, его оптимальный вариант, с точки зрения авторов, — частица их проекта, один из черновиков произведения. Она интересна и как пример вспомогательной творческой аппаратуры Васильевых и главным образом как фиксация их самооценки эмоциональных возможностей собственного сценария.

Важно отметить, что эта самооценка дана на завершающем этапе чисто авторской работы, еще до включения в работу основных исполнителей. Вместе с актерами им удалось внести немало коррективов в эту кривую, а во многих случаях намного превзойти «проектную мощность» ключевых сцен сценария.

Однако взглянем на эту кривую поближе. Слева по вертикали — шкала эмоционального воздействия (графы с баллами от 1 до 10). Наверху, по горизонтали — номера сцен и эпизодов по режиссерскому сценарию.

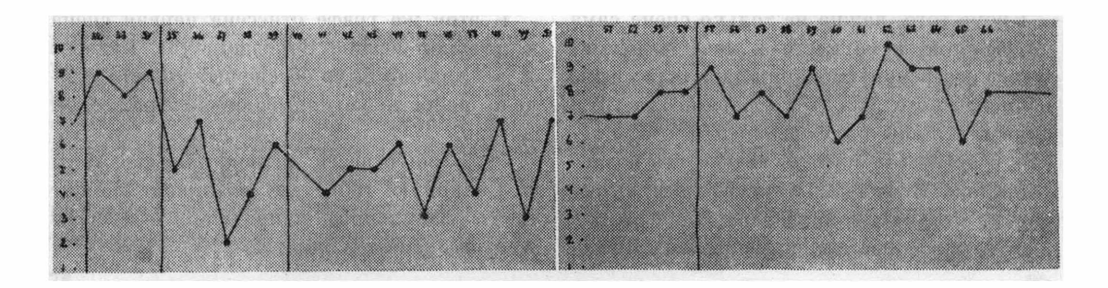
Низшие баллы (1—5) отданы проходным, фоновым эпизодам, чисто служебным сюжетным связкам.

Начиная с графы 5 — более выигрышные в эмоциональном плане куски: в графе 5 — сцена перед штабом на деревенской улице (по режиссерскому сценарию — № 2), ее привлекательность в сочных жанровых зарисовках, в экзотике фронтового быта. Вероятно, эти же особенности поставили вровень с этой сценой эпизод у Фурманова (21, в фильм не вошел), где ему сообщают о создании ревкома в Аксютине, а «бородач» приходит записываться добровольцем в Красную Армию.

К этой отметке отнесена сцена с генералом (40), где разрабатывается план окружения Чапаева.

Как ни странно, к графе 5 авторы отнесли и одну из лучших сцен фильма «Урок тактики» (35), так полюбившуюся зрителям. Правда, нужно заметить, что эмоцио-

* Архив братьев Васильевых. Публикуется впервые.





Фурманов — Б. Блинов, Елань — В. Волков, Чапаев — Б. Бабочкин

нальная кривая фиксирует сцену в той ее редакции, которая дана в режиссерском сценарии (Чапаев рисует свои схемы на бумаге). Новое, найденное в фильме постановочное решение, опредметившее урок Чапаева, давшее простор для актерской игры, значительно повысило эмоциональную силу этой сцены.

Кроме того, важна не только сцена сама по себе, но и ее место в повествовании. В режиссерском сценарии она шла после каппелевского боя — в восьмой части и служила лишь иллюстрацией тех черт героя, с которыми зрители только что познакомились. В фильме в первой части она звучит открытием характера Чапаева.

В графе 6 обе основные сцены Петьки и Анны — изучение пулемета (6) и конец пулеметной учебы (20). Поставив эти сцены выше «урока тактики», авторы понадеялись на обаяние молодых героев, на эмоциональную силу темы зарождающейся любви. Здесь же проникнутые большим чувством сцены прощания с Фурмановым (39) и «Вечерней песни» (44).

К этой же графе отнесена первая сцена в штабном вагоне Бороздина (9). Интерес к ней должно было обеспечить то, что зрители впервые заглядывают во вражеский лагерь.

Сюда же отнесен эпизод приезда Анны в Сахарную (60), где возникает момент чисто фабульного напряжения — «успеет или не успеет подмога?»

На мой взгляд, оказались заниженными эмоциональные возможности отнесенной к шестой графе сцены «Наполеон» (27). Впрочем, мы судим о ней теперь под воздействием фильма, где она блестяще поставлена и сыграна.

К графе 7 отнесено наибольшее число сцен — тринадцать. Это знакомство героев (1). Здесь авторский расчет, видимо, исходил из общего интереса к фигуре Чапаева. Это было первое представление зрителю легендарного героя, к тому же сопровождаемое очень «колоритной» зарисовкой его окружения.

Сцены «Военного совета» (3), просьбы Потапова о брате (13) и сообщения о «бузе» в кавэскадроне (31) завязывают узлы драматических конфликтов.

Знаменитая «Лунная соната» (24) и сцена допроса Бороздиным попавшего к белым в плен Потапова (36, в фильм не вошла) — кульминации и развязка драматического столкновения этих героев.

Этим высоким баллом отмечена и лирическая сцена мечтаний героев о будущем (48). И, наконец, здесь же сцены открытой драматической ситуации — нападение на Лбищенск, неравный бой героев, отъезд Анны, поединок с броневиком (50, 51, 52, 56, 58).

В графе 8 не вошедшая в фильм сцена «Сломихинский бой» (4). Здесь же нарастающие по драматизму сцены обороны в Лбищенске (53, 54, 57).

К этой очень высокой графе авторы отнесли также сцену, где Петька берет в плен ловящего рыбу Потапова, а затем отпускает его (22).

К графе 8 отнесена и вся сцена «каппелевского боя» (33).

Интересно отметить, что сцена усмирения кавэскадрона (32) по драматическому напряжению поставлена авторами в более высокую графу 9. Здесь сказалось их пристрастие к острому по ситуации эпизоду расстрела Чапаевым бунтовщиков.

Здесь, в этой графе, наиболее полно выразилось и отношение Васильевых к открытым драматическим столкновениям героев. В графе 9 — сцена спора о трофеях (5), столкновение после жалобы ветеринаров (10), ссора Чапаева с Фурмановым после ареста комвзвода (19). Главными элементами, рождающими волнение в зале, они считали как раз такие драматические схватки героев.

К графе 9 отнесены и эпизод убийства Бороздина (63), и летящий на Лбищенск отряд Еланя (64) — эпизоды, отвечающие чувствам, рожденным гибелью героя.

Трагическая сцена гибели Чапаева, ставшая высшей кульминационной точкой фильма, одна отнесена к высшей графе 10.

Кривая, резко снижающаяся после сцены гибели, видимо, натолкнула авторов на поиски других, менее продолжительных по метражу решений, которые не ослабляли бы трагический накал финала.

Авторская градация эпизодов сценария по силе их эмоционального воздействия интересна и в том смысле, что она показывает цену самоограничения постановщиков. На пути от режиссерского сценария к фильму было исключено, кроме истории с предательством летчика, еще 8 сцен: теплушка белых (балл 3), у Фурманова (5), у братской могилы (6) и 5 сцен с более высокими баллами: допрос полковником Потапова (7), Сломихинский бой (8), проход частей Красной Армии в финале (8), спор о трофеях (9) и опущены эпизоды «расстрела» в кавэскадроне (9).

Таким образом, авторы отказались от ряда, по их мнению, очень выигрышных в эмоциональном отношении сцен. Это было сделано в интересах целого, для реализации тех строк авторского кредо, с которых мы начали разговор о «сердцеграмме» фильма.

На равных

Замечательные творческие содружества, которых немало в нашем искусстве, всегда вызывают стремление узнать, как работали соавторы — как, скажем, вместе писали И. Ильф и Е. Петров, как работают Кукрыниксы? И о Васильевых часто можно услы-

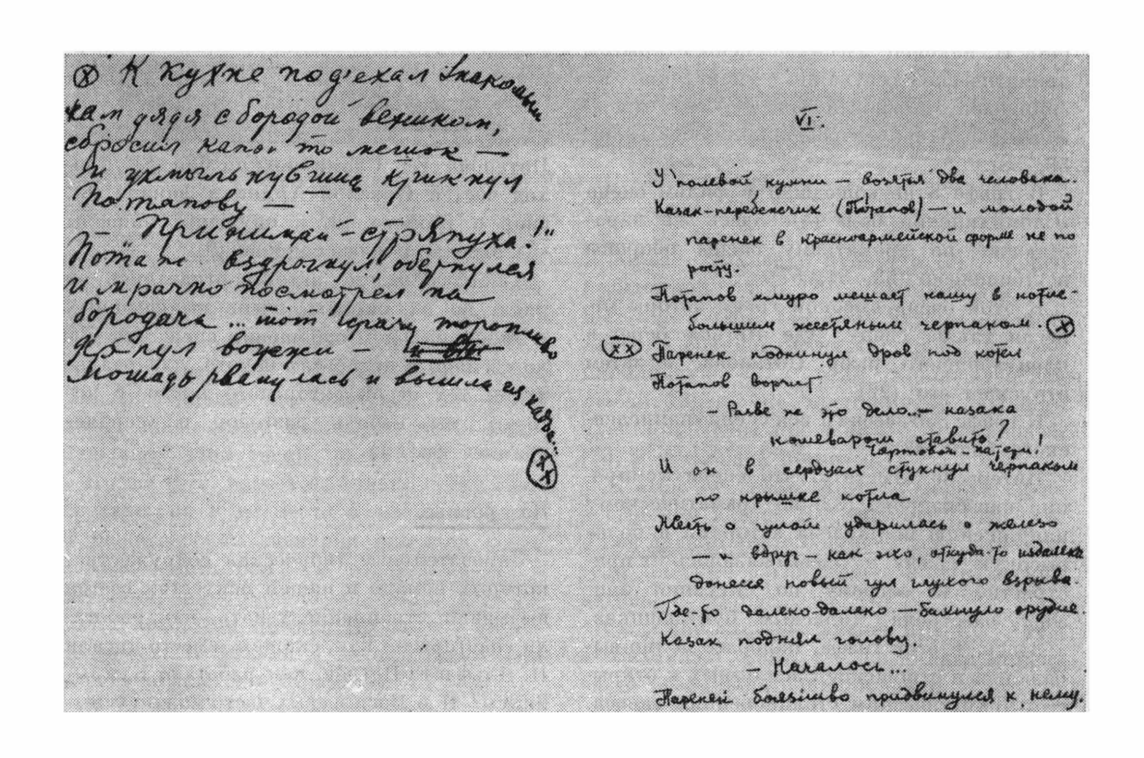
шать тот же вопрос: как складывался их совместный труд? Если в постановочной работе, на съемочной площадке, в монтажной комнате их работа была на виду и есть немало свидетельств о своеобразном «разделении труда» братьев-соавторов, о том, в чем они дополняли друг друга, то их работа над рукописью — тайная тайных литературного процесса — не столь очевидна и гораздо труднее поддается исследованию.

Здесь нельзя не коснуться еще одного утверждения Б. Бабочкина. В той же статье «Через тридцать лет» он пишет, что большая часть литературной работы делалась Георгием*. С этим утверждением трудно согласиться, и во всяком случае было бы опрометчиво принимать его на веру.

Многие сотрудники Васильевых по работе не только над «Чапаевым», но и над другими фильмами, из тех, с кем мне довелось беседовать,— сорежиссер Ю. А. Музыкант, оператор А. И. Сигаев, актриса В. С. Мясникова и другие,— рассказали несколько иное. По доступным их наблюдению фактам ход литературной работы Васильевых складывался так: соавторы сперва подробно обговаривали характеры персонажей. Фантазировали, набрасывая содержание отдельных сцен, сюжетных ходов, общую композицию вещи. Дальше писали порознь, поэпизодно. Каждый литературно записывал свою сцену. Соавтор вносил в этот текст свои коррективы, уточнения диалогов, дополнительные ремарки, потом они взаимно правили друг друга. Часто сцену переписывал заново другой соавтор. Работали дружно, совместно, что называется, «на равных».

Анализ рукописного текста всех вариантов сценария подтверждает сказанное. В рукописях соседствуют крупный, размашистый почерк Георгия Николаевича и бисерно мелкий, четкий почерк Сергея Дмит-

* Б. Бабочкин. В театре и кино, М., ВТО, «Искусство», 1968, стр. 54.


(x) К кухне подъехал знакомый дядя с бородой верхом,
сбросил какой-то мешок —
и ухмыльнувшись кивнул
Потапову —
— Принимай — стряпуха!
Потапов вздрогнул, обернулся
и мрачно посмотрел на
бородача ... тот сразу торопливо
дернул вожжи —
Лошадь рванулась и вышла из кадра.
(xx)

VI.
У полевой кухни — возятся два человека.
Казак-переселенец (Потапов) — и молодой
паренек в красноармейской форме не по
росту.
Потапов хмуро мешает кашу в котле
большим жестяным черпаком. (x)
(xx) Паренек подкинул дров под котел
Потапов ворчит
— Разве не это дело... казака
кашеваром ставить?
Чертова — напасть!
И он в сердцах стукнул черпаком
по крышке котла
Жесть с гулом ударилась о железо
— и вдруг — как эхо, откуда-то издалека
донесся новый гул глухого взрыва.
Где-то далеко-далеко — бахнуло орудие.
Казак поднял голову.
— Началось...
Паренек боязливо придвинулся к нему.

риевича. Часто оба эти почерка соседствуют на одной странице.

Вот характерный пример — эпизод у полевой кухни перед началом психической атаки. Правая сторона тетрадного разворота написана С. Д., слева вставка Г. Н. (см. автограф на стр. 100. Первый вариант сценария. IV тетрадь. Архив бр. Васильевых. Публикуется впервые). В рамках настоящей статьи мы привели автографы и Г. Н. и С. Д.

Во всех исходных материалах машинописи можно увидеть правку: синими чернилами — С. Д., зелеными — Г. Н.

Однако только анализ рукописных текстов, количественное сопоставление страниц (в первом экземпляре сценария большинство страниц написано рукой С. Д. Васильева) проблемы не решает. Важно не кто записал, а кто придумал. Однако и на этот вопрос помогают ответить неопровержимые свидетельства, сохранившиеся в рукописи. Вот характерный пример работы над упоминавшейся нами сценой «главного боя» комиссара с партизанщиной.

Ее первый вариант написан С. Д. Видимо, он удовлетворил обоих соавторов, так как правка Г. Н. была минимальной.

Когда в ходе обсуждений соавторы решили изменить сцену, ее целиком переписал Г. Н. Широко используя текст первого варианта, он внес в сцену много нового, своего. Но затем сцена еще раз была значительно выправлена С. Д. А затем в окончательный вариант сценария и в фильм из этой рукописи вошла лишь одна написанная С. Д. реплика: «Разве же такими вещами балуют?.. Дура!»

На мой взгляд, мнение о том, что в творческом содружестве Васильевых один из них был главным сценаристом, относится к числу легенд, которыми на протяжении десятилетий обросла история фильма.

Еще одна строка творческого кредо

До сих пор мы упоминали о творческих решениях и вариантах, которые остались в черновиках, так как авторы предпочли другие, более совершенные. Но черновики сохранили правку и другого рода — вызванную редакторскими замечаниями и указаниями. В ходе работы над сценарием и фильмом «Чапаев» таких замечаний было немного. Не касаясь мелочей, отметим лишь, что из готового фильма по требованию руководства ГУКФа был исключен только один небольшой (27 метров) эпизод — начало первой сцены в салон-вагоне, где каппелевский поручик пел песню «Аллаверды». Песня эта, лишенная связи с предыдущим действием, не представляла большой ценности, и ее изъятие не повлияло на дальнейший ход сцены. Авторы легко согласились на эту купюру.

Зато второе указание, данное руководителем ГУКФа при его ознакомлении на студии с готовым фильмом, авторы не могли принять. Считая чрезмерно раздутой линию белогвардейцев в фильме, начальник Главка Б. З. Шумяцкий предложил исключить из фильма всю сцену отражения «психической атаки». По его мнению, эта сцена «героизировала» белое офицерство. Согласиться с этим, изъять одну из лучших в фильме сцен авторы не могли. Это означало искалечить фильм. Васильевы решили отстоять сцену во что бы то ни стало.

Документальных свидетельств о битве за эту сцену не осталось (указание было дано в устной форме, постановщики никому по этому вопросу не писали). Но С. Д. Васильев рассказал мне о заключительном этапе этой истории следующее:

«В Москву (сдавать готовый фильм ГУКФу) мы с Георгием приехали «Стрелой» утром и до половины второго просидели на вокзале, не рискуя ехать в Главк, так как сцену «психической», несмотря на категорическое указание т. Шумяцкого, мы не вырезали. Все думали, как ее отстоять. Очень волновались. В ГУКФ поехали к назначенному часу просмотра. Сдали фильм в аппаратную. Вошли в зал. На вопрос т. Шумяцкого: «Как с фильмом?»,— ответили обтекаемо: «Все в порядке». Когда с экрана послышалась дробь барабанов и в атаку пошли черные валы

каппелевцев, он взглянул на нас так выразительно, что было понятно, что ничего хорошего предстоящий разговор не предвещает. Но судьбу сцены решило присутствие на этом просмотре К. Е. Ворошилова, С. М. Буденного и других военных руководителей. Они дали высокую оценку сцене «психической атаки». Их мнение и поддержка помогли сохранить в фильме эту важнейшую для него сцену».

Решив дополнительно проверить этот важный для истории фильма факт, я обратился с соответствующим запросом к участникам приемки фильма, на которых ссылался С. Д. Васильев. Процитировав его воспоминание, я в своем письме писал: «Поскольку в приведенном отрывке содержится прямая ссылка на Ваше мнение и помощь, оказанную создателям фильма, прошу (если это изложение верно) дать согласие на публикацию этого отрывка в журнале».

Полученные ответы представляют интерес для истории фильма.

Вот первый из них.

«Уважаемый Дмитрий Сергеевич!

В связи с Вашим запросом относительно сцены «психической атаки» в кинофильме «Чапаев» могу лишь подтвердить свое мнение о высоких достоинствах этой сцены и всего фильма. Поэтому у меня нет никаких возражений против опубликования в журнале «Советский экран» приведенного Вами отрывка из воспоминаний одного из создателей «Чапаева»— режиссера С. Д. Васильева.

С приветом

7 июня 1967 года *(К. Ворошилов)»*

Сообщил о своем согласии с отрывком и С. М. Буденный, давший в своем письме ряд интересных соображений о чисто военной стороне «психической атаки».

Так Васильевы выиграли бой за эту важнейшую сцену, не дали ей стать одним из «черновиков».

●

Фильм не только пишется, ставится, снимается, монтируется. Он создается всей жизнью художников. Он проверка не только их таланта, энергии и работоспособности, но и принципиальности, гражданского мужества. Если бы постфактум можно было бы дописать знаменитую «творческую заявку» Васильевых, то кредо художников пополнилось бы еще одной строкой: «В творчестве быть на высоте своей партийной темы. Быть достойными своих героев».

Экранные вести ● Экранные вести ● Экранные вести

ЛЕВ МИРСКИЙ ставит на Центральной студии детских и юношеских фильмов имени М. Горького картину для детей «Просто ужас» по сценарию Ю. Сотника. «Наш фильм,— рассказывает режиссер,— задуман как фантастическая сказка на тему воспитания. Действие его начинается в «волшебных сферах» — в высшем учебном заведении, где готовятся маги, волшебники, ведьмы и феи. Здесь местный профессор, завалив на экзамене двух ведьм, предлагает им совершить два добрых поступка. Так ведьмы-практикантки появляются на Земле. Став свидетельницами разговора между отцом и его малолетним сыном, они воплощают в реальность их заветные мечты: мальчика делают взрослым, а отца ребенком. Это и служит началом веселых и неожиданных событий.

Нам хочется и перед юными и перед взрослыми зрителями раскрыть многозначность человеческой доброты, показать, что каждому возрасту свойственны свои мечты и желания. В то же время наш фильм отнюдь не будет назидательным. Это комедия — веселая и озорная». В фильме заняты Л. Куравлев, О. Аросева, Т. Чернова.

●

СТУДИИ «МОСФИЛЬМ» и «КАРОЙ-ФИЛЬМ» (ОАР) поставят картину «Каирские каникулы». Сценарий написали Валентина Спирина и Юсеф Фрапсис. Режиссер Хуссейн Камаль. Картина расскажет о благотворном влиянии школы прославленного русского балета на молодую египетскую хореографию. Главные герои будущей картины — советская педагог-балетмейстер и египетский архитектор, с которым она познакомилась.

Размышляя о герое

Продолжаем обсуждение проблем, поднятых в статье В. Санаева («ИК», 1969, № 8) и в опубликованных в нынешнем году статьях А. Демидовой (№ 1), Р. Адомайтиса (№ 2), М. Булгаковой (№ 3), А. Попова (№ 5), Н. Губенко (№ 6), В. Меркурьева (№ 7), М. Ульянова (№ 8), Р. Нахапетова (№ 9), Н. Аринбасаровой (№ 10).

Недавно в Союзе кинематографистов состоялась организованная московской секцией киноактеров творческая конференция, посвященная насущным вопросам актерского искусства. В центре большинства выступлений оказались проблемы взаимоотношений режиссера и актера, разговор о принципах работы с актером, об актерском профессионализме.

Мы предлагаем вниманию читателей высказывания Л. Смирновой, Р. Быкова, М. Глузского.

В № 12 итоги проведенной в журнале дискуссии подведет В. Санаев.

Л. Смирнова

В творческом содружестве

Непременным качеством современного актера должна быть творческая гражданская активность. Только так можно жить в нашем искусстве, на которое возложены задачи огромной общественно-политической важности. И здесь нельзя довольствоваться пассивной позицией — что дадут, то и сыграю; надо бороться за свой репертуар, за право на актерское соавторство.

Хорошая роль, полноценная драматургия, увы, радость не столь частая. В современных сценариях не так много ролей, где есть что играть актеру. Как огорчают нас образы однозначные, не просматривающиеся в глубину. А хочешь не просто играть, а интересно сыграть, не просто сняться, а создать живой, запоминающийся характер. Стараешься дополнить написанное собственными наблюдениями, своими представлениями о жизни.

В своей последней работе — в фильме «Деревенский детектив»—я сыграла не такую Дуську, какая была написана в повести В. Липатова. Не все, что легко прочесть, так же легко, приятно будет увидеть на экране. Вот мне и не хотелось, чтобы зритель увидел эдакую грубую бабищу, матерщинницу, толстую, грудастую... Я до хрипоты спорила с автором, добивалась иного облика героини, убеждала в необходимости несколько других акцентов в образе. Думаю, что я была права в этой



борьбе за свое понимание характера — пусть даже в такой небольшой, по существу, роли.

Сегодня довольно остро стоит вопрос об умении режиссера работать с актером, о подлинном творческом содружестве этих профессий. Надо сказать, что нередко приходится наблюдать на съемочной площадке несостоятельность режиссера, его явную неспособность раскрыть актера, выявить лучшие стороны его индивидуальности. У нас в печати появилась своего рода «актерская обойма»: Смоктуновский, Ульянов, Банионис и еще несколько имен — они все время на виду, к их работе, к их дарованию приковано внимание — по праву, конечно. Но сколько еще существует невыявленных актерских дарований — именно из-за неустоявшейся системы взаимоотношений постановщика и актера, из-за встречающейся все чаще и чаще профессиональной беспомощности режиссера в работе с исполнителями. А ведь это не только актерские судьбы, но и несыгранные роли, невоплощенные характеры. В итоге обедняется экран!

Мне кажется, что Студия киноактера может быть хорошим плацдармом для укрепления подлинно творческих связей режиссеров и актеров, для взаимно обогащающей работы. Нужно, чтобы в Студию пришла режиссерская молодежь из ВГИКа, чтобы здесь готовили свои дипломные работы вгиковцы или выпускники режиссерского факультета ГИТИСа.

Критика нередко сетует на однотипность, банальность экранных образов. Но ведь и тут сказывается «влияние» той же проблемы «режиссер — актер»: куда легче эксплуатировать уже апробированные актерские данные, чем увидеть и показать талант с новой, неожиданной стороны. Вот и выходят на экран киногерои «как один», словно штампуются, а не создаются в творческих трудах и муках.

Р. Быков



Когда Щукину один из критиков объяснил, что он сыграл в Егоре Булычове, Щукин был ему очень признателен, но в растерянности сказал: если бы я обо всем этом думал, то, наверное, ничего бы не сыграл.

Очень трудно говорить о сути нашего дела, о специфике актерской профессии. Может быть, поэтому мы редко прибегаем к такому разговору, хотя он необходим: в нашем искусстве существуют весьма острые проблемы.

Вот, например, проблема практическая: «режиссер — актер».

Когда-то театр существовал без режиссуры, довольствовался элементарной «разводкой» исполнителей. Даже я помню шутки старых актеров, которые говорили в адрес незадачливых постановщиков: «Они же из суфлеров, записали знаменитые варламовские и давыдовские мизансцены...»

Такие художники, как Станиславский, Гордон Крэг, Вахтангов, и другие, сделали

режиссуру большим, самостоятельным искусством.

Но практика новой режиссуры очень остро поставила вопрос о режиссерском диктате.

Читая Эйзенштейна, я обратил внимание на одну маленькую статью — «Волки и овцы» (режиссер и актер). В ней Эйзенштейн пишет: говорят: есть такая проблема — «режиссер — актер». Конечно, режиссер, как ведущий, организующий вещь в целом, в чем-то ограничивает актера, и актерам это не нравится. Вот и возникает проблема самолюбия актера. А никакой творческой проблемы «режиссер — актер» нет. Так считал Эйзенштейн. Разрабатывая программу для обучения режиссеров, он предлагал на первом курсе для самостоятельной работы изучение творческой лаборатории великих мастеров и всерьез ставил перед профессиональным режиссером требование стать великим человеком. Тогда все станет ясным: великий человек поведет за собой актера.

Однако великий Станиславский начал с того, что провозгласил диктат режиссера, а затем, в итоге, признал, что единственное чудо театра — это чудо искусства актера.

Как сегодня обстоит дело в кинематографе? Ведь появляются новые режиссеры, возникают новые художественные течения. Должен ли «приспосабливаться» к ним актер?

Несколько лет назад меня пригласили сниматься в фильме «Здравствуй, это я!». Постановщик картины Ф. Довлатян поначалу откровенно шел за режиссерскими принципами Хуциева. Он говорил мне: «Только не играй! Только не играй!» Но я же актер! И первой мыслью было немедленно отказаться от работы, не сниматься в этом фильме. Почему? Потому что тогда пейзаж — на уровне актера, а актер — на уровне пейзажа. Тогда становишься кошкой, афишной тумбой, всем, чем угодно, только не актером. Ведь игра не тождественна жизни.

Возникал конфликт: мне нравилась режиссура, которая стремилась передать жизнь в ее непосредственном, естественном течении, но я не хотел растворяться, нивелироваться в этой режиссуре. Я стал думать — как же быть? А что, если выход в том, чтобы актер в роли чувствовал себя, как в жизни, а пользовался специальным, «отобранным» языком, речью, которой в жизни не говорят?

Затем Довлатян постепенно тоже стал искать новую форму работы с актером, требующую некоторого заострения образов, и, мне кажется, она оправдала себя в фильме.

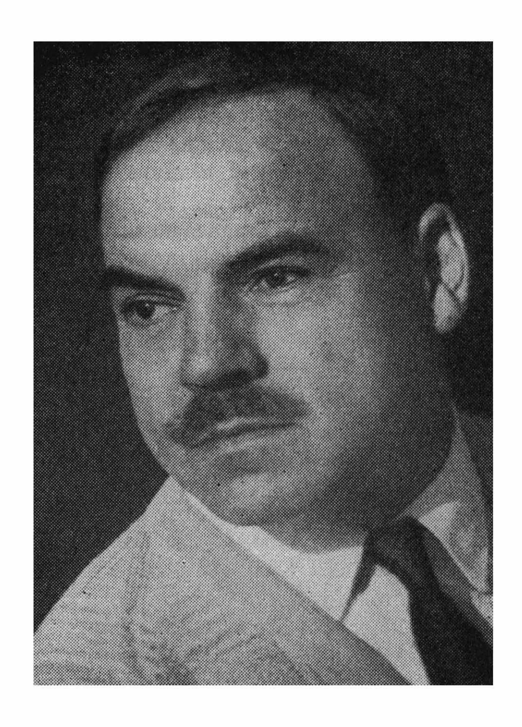
Я не пойду сниматься в картине, где я не нужен как художник. Убежден, что в развитии современного кинематографа мы, актеры, можем решать его насущные проблемы на своем актерском языке, не теряя собственного творческого лица. Искусство наше сегодня настолько выросло, что его лучшие произведения представляются мне сродни ракетам, которые запускают в космос. Но представьте себе, что генеральный конструктор ракеты начал бы заходить во все отделы конструкторского бюро и давать точные указания, что и как делать в каждом отдельном случае. Наверное, ничего бы из этого не получилось. Общая задача настолько крупная, что отдельные ее звенья обязательно должны решать специалисты определенного, вполне локального профиля. Вот и мы, актеры, должны в создании кинопроизведения чувствовать себя такими же с п е ц и а л и с т а м и на своем конкретном месте.

Но для этого необходима определенная культура взаимоотношений режиссера и актера. Недопустимо, что из ВГИКа на съемочную площадку порой приходят молодые режиссеры, которые не воспитаны в уважении к актерской профессии, к актеру. Но я верю в возможность сотворческих взаимоотношений художественных личностей, когда приглашают актера не на техническую работу, хотя и такое бывает. Режиссер К. Воинов, например, мыслит в актерах и очень активно насаждает свой режиссерский рисунок в роли. Но есть другая грань нашей профессии: когда акте-

ру дается задание, и он берет на себя исполнительскую задачу. Недавно шведская актриса Биби Андерссон рассказывала, как работает с актером известный режиссер Бергман. Сначала, говорила она, я должна сказать Бергману, поняла я роль или нет. Если режиссер видит, что общая задача понятна, он не считает нужным вести дальнейшие беседы и пояснения, разработка замысла доверяется актрисе. Дается, так сказать, общий проект, указывается общее направление — детализация зависит от актера.

У нас удивительная профессия. Что бы ни придумал драматург, режиссер — все это должны воплотить мы, актеры. Никакое произведение кинематографа, театра не будет удачным до конца, если нет большой актерской победы. Удачи режиссера непременно связаны с актерскими именами. Следовательно, проблема «режиссер — актер» вплотную соприкасается с проблемой создания крупных художественных образов, значительных образов современников, в частности. Социальная тема, о которой мы все сегодня говорим, не будет достойно решена, если пренебрегать коренными вопросами актерской профессии.

М. Глузский



Роли, которые я обычно, за редким исключением, получаю и в которых меня привыкли видеть зрители, это не герои, а антигерои — они воплощают черты, нуждающиеся в критике, в отрицании, в выявлении их дурной или ошибочной сущности. Тем не менее каждая такая роль — дорогой кусочек моей жизни, моей биографии. В каждом образе, создаваемом на экране, я стараюсь максимально использовать свое профессиональное умение, свой актерский опыт. И меня сегодня очень беспокоит, что как раз понятие «профессионализм» сплошь и рядом игнорируется в нашей работе, высоко профессиональных актеров становится все меньше и меньше. А я убежден: чтобы зритель встретился на киноэкране с полнокровным, интересным современным героем, тот, кто берется за создание этого образа, должен быть актером высокопрофессиональным.

Между тем на практике приходится сталкиваться с явлением иного рода. Роли современных героев, которые должны завоевывать зрительный зал своей внутренней сущностью, привлекать глубиной чувств, зрелостью мысли, часто попадают в руки актеров, не имеющих на то творческого права: слишком беден их профессиональный багаж, привычен, убог арсенал актерских средств. В результате — духовная пустота экранного героя, и ничто не в состоянии ее возместить — ни благодарная внешность актера, ни его природное обаяние. Ориентация на внешний облик, на «социальную типажность» — дурная ориентация. Мы знаем немало молодых людей,

которые на какой-то период становились «киногероями», а потом исчезали совсем или превращались в «затоваренную единицу» в Студии киноактера.

Мне кажется, что существуют определенные пробелы в подготовке актеров во ВГИКе. ВГИК должен закладывать более прочный профессиональный фундамент в актере. А помогать наращивать «капитал», способствовать дальнейшей профессионализации должна Студия киноактера. Но для этого студии необходима крепкая режиссура, которая будет и многое давать актеру и многое требовать от него.

Но как раз строгой требовательности, творческой взыскательности к себе нам еще часто не хватает. Да, судьба актерская нередко складывается так, что человек оказывается в вынужденном простое. Или его «не видит» режиссер, или ему «не находят» роль в готовящемся кинорепертуаре. Но разве нельзя заполнить чем-то иным эту «паузу»? Почему мы не пытаемся искать новые формы, не ставим перед собой какие-то новые, неожиданные творческие задачи? Я вот думаю: что заставило Владимира Рецептера сделать концертную программу — сыграть шекспировского Гамлета? Ведь он актер вполне «благополучный», работает в отличном театре, не может пожаловаться на отсутствие ролей. Но он — актер, профессионал в истинном смысле этого слова, и он не стоит на месте, а пробует идти новой творческой дорогой. Мы же часто пренебрегаем тем, что называется р а б о т о й, то есть затратой нелегкого, подчас изнурительного труда, довольствуемся решениями поверхностными, близлежащими. Однако настоящее искусство немыслимо без каждодневной трудоемкой работы. Только в работе рождается, вырастает подлинный актер, актер-профессионал.

Экранные вести ● Экранные вести ● Экранные вести

В ЧЕМ СВОЕОБРАЗИЕ ФИЛЬМОВ ДЛЯ ДЕТЕЙ? Как работать с ребенком-актером? Обязательно ли из талантливого, снимающегося в кино подростка вырастает киноактер? Эти и многие другие вопросы поставлены в готовящемся издательством «Искусство» сборнике, составителями которого являются педагог М. Шнейдер и журналист А. Попова. Среди авторов сборника немало известных кинематографистов и писателей: С. Михалков, Р. Быков, А. Митта, Б. Сарнов и другие. Сценарист Г. Полонский рассказывает, как шла работа над фильмом «Доживем до понедельника». Представители других кинематографических специальностей — актеры, операторы, мастера дубляжа и работники телевидения подробно мотивируют свое собственное понимание специфики детского творчества перед съемочным аппаратом. В заключительном разделе авторы М. Шнейдер и А. Попова рассказывают, как работали с детьми-исполнителями С. Эйзенштейн, М. Барская и другие известные кинорежиссеры.

●

В ИЗДАТЕЛЬСТВЕ «ИСКУССТВО» готовится к печати 8-й выпуск сборника «Из истории кино». Как и в предыдущих выпусках, в сборнике представлены материалы, которые публикуются впервые. Читатели познакомятся с обстоятельствами, при которых вырабатывался первый советский закон о кино, подписанный 27 августа 1919 года В. И. Лениным. В разделе «Лениниана» помещены и другие материалы: рассказ А. Розенберга, личного секретаря писателя Николая Погодина, об истории неосуществленной экранизации пьесы «Кремлевские куранты», сообщения о вновь найденных снимках Ленина и расшифровке ленинских кинокадров. Впервые публикуемые статьи С. Эйзенштейна о театре и кино и Вс. Пудовкина о типажности поднимают проблемы, которые волнуют кинематографистов и сегодня. Привлечет внимание читателей и заключающий сборник очерк С. Чертока, в котором рассказывается о результатах поисков, проливающих новый свет на историю участия Федора Шаляпина в немом фильме «Псковитянка». И



Фотография и научно-техническая революция

Международный конгресс в Москве явился важным событием для фотографической науки всего мира. Представители двадцати стран встретились в столичном Доме кино, обсудили насущные проблемы дальнейшего развития этой области знания, обменялись опытом, обогатили друг друга результатами последних исследований.

Исключительная важность конгресса подтверждена самой жизнью, ибо огромные достижения фотографии поставили ее в ряд тех прикладных наук, без которых была бы немыслима научно-техническая революция наших дней, захватившая в орбиту своего влияния все без исключения стороны развития человечества.

Объективы фото- и кинокамер открыли человечеству реально зримый мир микро- и макрокосмоса, позволили проникнуть в тайны строения вещества, спроецировали на большой экран облик таинственных океанских глубин, помогли получить точное представление об окружающем нас мире микроорганизмов, составляющем важнейшее звено в общепланетном круговороте обмена веществ.

Дух свободной творческой дискуссии, царивший на Московском конгрессе при обсуждении многочисленных и разнообразных проблем развития фотографической науки, способствовал наиболее плодотворной работе его участников. Мы можем с уверенностью утверждать, что доклады и сообщения, заслушанные на заседаниях секций, явятся реальным вкладом в науку. Они будут способствовать не только совершенствованию классических процессов фотографии, но и помогут шире развернуть поиски новых путей получения фотоизображения, развитию фото- и кинотехники.

К. В. Чибисов, член-корреспондент Академии наук СССР, лауреат Государственной премии, председатель оргкомитета Международного конгресса по фотографической науке

Репортаж

В интересах кинематографии будущего

К итогам Международного конгресса по фотографической науке

На широком белоснежном экране — синие контуры земного шара, прочерченного сеткой параллелей и меридианов. Его обрамляет надпись: «Международный конгресс по фотографической науке». А ниже — на столе президиума — два десятка флагов, представляющих число стран, посланцы которых съехались в Москву со всех континентов планеты.

Рядом с теми, кто представляет нашу отечественную науку,— делегаты из социалистических стран, ученые Австрии, Бельгии, Великобритании, Индии, Испании, Соединенных Штатов Америки, Японии и других государств. Глядя на пестрый строй флагов, я думал об истинной нашей гордости, об отчетливом сознании того, что конгресс происходит в Советской стране, народу которой в августе 1919 года специальным ленинским декретом было передано великое дело фотографии и кино.

С тех пор прошло полвека. Казалось бы, небольшой исторический срок, но фотографической наукой заняты у нас сегодня десятки созданных при Советской власти крупнейших исследовательских центров.

Открывая конгресс, старейший советский ученый К. В. Чибисов подчеркнул, что фотография и кинематограф занимают исключительное место в человеческой деятельности. Сегодня это не только самая распространенная, доступная миллионам область искусства, но и звено исследовательских процессов, элемент технологических схем промышленного производства в многочисленных областях труда, творчества, неразрывно связанных с развитием научно-технической революции наших дней...

Участников конгресса приветствовали заместитель председателя Комитета по науке и технике при Совете Министров СССР С. М. Тихомиров, заместитель министра химической промышленности СССР Л. И. Осипенко, председатель Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР А. В. Романов, вице-президент Академии наук СССР академик В. А. Котельников, заместитель председателя Московского совета депутатов трудящихся Н. Т. Сизов.

— Появление кинематографа в современном смысле этого слова стало возможным после открытия в конце прошлого века сверхчувствительных материалов на гибкой основе. Важнейшим источником развития кинематографа было и есть совершенствование этих материалов... — подчеркнул А. В. Романов.

Наука о фотографии и кино, которая сегодня служит нам для получения изображений на сверхчувствительных материалах для регистрации излучений при физических, химических и иных реакциях, начиналась почти одновременно в ряде стран.

Как не вспомнить сейчас, что еще в 1725 году русский дипломат А. П. Бестужев-Рюмин впервые наблюдал действие света на соли железа, а век спустя, в 1827 году, немецкий врач И. Шульце доказал свето-



Зал заседаний

чувствительность солей серебра. Швед К. Шееле оставил после себя описание опытов, которые он провел для изучения воздействия различных частей солнечного спектра на хлористое серебро и т. д.

Но отцом фотографии, ее родоначальником все-таки принято считать не ученого, не химика-искателя, а веселого француза художника Л. Дагерра, опубликовавшего в 1839 году описание технологии первого в истории разработанного им фотографического процесса.

В память об этом поистине великом событии на родине дагерротипии — в Париже и был созван полвека спустя, в 1889 году, первый конгресс по фотонауке. Его участники, движимые долгом служения человечеству, собрались тогда для обмена опытом в поиске путей, ведущих к усовершенствованию этой науки и самой технологии производства снимков. С тех пор конгрессы деятелей фотонауки собирались систематически, исключая период двух мировых войн.

На заседаниях пяти секций Московского конгресса, продолжавшихся с 29 июля по 5 августа, были заслушаны и обсуждены 177 докладов. Большая их часть подготовлена советскими учеными и специалистами. И можно смело утверждать, что наука о фотографии нашей страны предстала перед мировой общественностью в отличной форме. Пути ее поисков, ее успехи изложены почти в десяти тысячах научных работ, которые опубликованы и доступны исследователям. Они отражают непрерывное движение этой области знания, рассказывают о расширении ее диапазона, о проникновении фотографии в разнообразнейшие сферы труда, творчества, научного эксперимента.

Сконцентрированные в фото- и кинокамерах чудесные особенности как бы превращают их в удивительные машины времени, запечатлевающие на пленке события, которые будут сохранены для потомков. Недаром в дни конгресса журналисты непрерывно атаковали К. В. Чибисова, его

заместителя — заведующего кафедрой научной фотографии МГУ В. Г. Пелля, директора НИКФИ В. Г. Комара, доктора химических наук В. Г. Жирякова, профессора Г. А. Истомина, генерального секретаря конгресса С. А. Недужего и всех других организаторов этого форума просьбами популярно рассказать о последних победах науки, о фотографии. И многое в их рассказах воспринималось, как подлинное чудо.

Глаз фотоаппарата и кинокамеры уже наблюдает за течением процессов в глубинах реакторов, где одно вещество превращается в другое и куда доступ человеку закрыт. Они мгновенно фиксируют микроструктуру излома стали, строение одной единственной молекулы вещества, причудливый облик вируса. Сегодня человек мечтает о том, чтобы обжить мировой океан и уже «прощупывает» кинообъективом и фотоаппаратом его дно. Он фиксирует на пленке причудливые донные пейзажи, толщи абиссальных глубин, где под чудовищным давлением в 6—8—10 тысяч атмосфер обитают многочисленные сообщества животных, рыб, микроскопических организмов. Там, в вечном мраке, глаз кинофотообъектива, озаренный автоматической вспышкой, становится для исследователя всевидящим оком.

Характер действия станков и машин, их деталей, взаимодействие элементов физического и химического процессов, жизнь растения, коррозия металла и разрушение бетонной плотины под влиянием технической старости, сложное дыхание животной и растительной клеток, просторы космоса и глубины Земли — что только не включается в диапазон интересов сегодняшней фотографии и кинематографии. И не удивительно поэтому, что их технический арсенал, их сложный химический механизм непрерывно совершенствуется и видоизменяется. Поэтому на Московском конгрессе речь шла не только об обыкновенной, но и о необычной фотографии, которая не укладывается в русло сложившихся, давно известных процессов.

Две из пяти секций конгресса занимались только ими. Ряд методов, например, дает изображение без помощи серебра, а это само по себе явление большой важности. Ведь громадное количество пленки для кино, фото- и рентгеновских снимков, вырабатываемой промышленностью, требует все больше и больше этого ценного металла. Вот почему во всем мире сейчас ведутся усиленные поиски так называемых бессеребренных процессов фотографии. Участники конгресса с удовлетворением отмечали достигнутые успехи в этом направлении. Так, метод ксерографии, например, позволяет быстро размножать чертежи машин и механизмов не на светочувствительной, а на обычной бумаге. Разработаны способы получения цветного изображения без участия серебра, широко зарекомендовали себя методы электрофотографии и т. п.

Несеребренным методам современной фотографии конгресс посвятил 43 доклада. Из них 33 сделали советские ученые и специалисты. Несомненно, пройдет время и подобные методы займут главное место в технике кино и фотографии.

Участники московского конгресса обменялись мнениями о природе фотографической чувствительности и о теории самого процесса, обсудили вопросы структурных свойств фотографического изображения, говорили о поисках путей увеличения объема информации, который несет в себе светочувствительный слой.

Непрерывно усложняющиеся особенности современного научного эксперимента требуют от фотографии новых, еще более точных и технически совершенных методов. Ведь без них уже не в состоянии обойтись такие и без того тонкие и сложные области исследования, как изучение структуры атомного ядра, радиоэлектроника, спектроскопия. Сама жизнь подсказывает поэтому необходимость дальнейшего закрепления союза, сложившегося между деятелями науки, конструкторами, технологами, работниками кино во имя дальнейших совместных поисков.

Подобное творческое содружество породило, например, одну из замечательных, совершенно новых ветвей современной оптики — голографию, теоретические и практические процессы которой разработаны известным советским физиком лауреатом Ленинской премии Ю. Н. Денисюком.

Человек, неискушенный в этой области, воспринимает реальное ви́дение голографических кадров, как чудо из чудес. Ведь если обычные кино- или фотоизображения практически, так сказать, лежат на плоскости, то изображения, полученные методом голографии, поражают поначалу тем, что они в полном смысле этого слова объемны. Более того, они окрашены в естественные цвета. Голография удивительна еще и тем, что ее техника и методы делают видимым даже то, что скрыто от обычного человеческого зрения. Нетрудно представить себе, какие заманчивые перспективы все это открывает перед кинематографом. Он может превратиться в сказочное зрелище, которое значительно эффектнее, отчетливее, чем когда-либо раньше, усилит иллюзию присутствия зрителя при самых необычных киноситуациях.

Что касается техники, то здесь голография уже прочно обосновывается на весьма перспективных позициях. В Московском инженерно-физическом институте, например, создана автоматическая машина-переводчик с японского. Практически реализованный в ней процесс голографии весьма любопытен. В память машины закладывается пластинка, покрытая несколькими слоями особо чувствительной эмульсии. Предварительно газовый лазер вычерчивает на ней ряд необходимых иероглифов. Потом, когда установка включается, лазер освещает пластинку, а ряд автоматических устройств освещает нужный иероглиф, и одновременно после полученного сигнала подбираются к нему русские слова и понятия, раскрывающие его значение. Голографический переводчик-автомат помогает специалистам знакомиться с технической литературой Японии.

Три объемистых тома докладов и сообщений, заслушанных на пленарных и секционных заседаниях, несомненно, станут надолго предметом изучения для всех тех, кто посвятил себя раскрытию тайн фотопроцессов.

Но прочные связи фотографической науки с кинематографом демонстрировались не только в многочисленных докладах, прочитанных на пленарных заседаниях и заседаниях секций, но и в произведениях искусства, созданных советскими мастерами. Одним из них, вызвавшим неподдельное восхищение участников конгресса был фильм-плакат «Наш марш». Эта лента, созданная смелыми экспериментаторами, дарит зрителю яркое, эмоциональное зрелище. Картина демонстрируется на вариоскопическом полиэкране, состоящем из множества кадров, служащих логической аргументацией к основной публицистической идее фильма. «Наш марш» рассказывает об истории Советского государства с момента его возникновения до наших дней. Здесь органично соединены хроника, фотодокументы, сцены из игровых фильмов.

Упоминанием этого незабываемого просмотра и хочется закончить краткую информацию о Московском конгрессе, посвященном проблемам современной фотографической науки.

Л. БОРИСОВ

Издано о кинематографе

Ал. Дымшиц

Советская точка зрения

Встречаются книги, в которых авторы высказались «до дна», сказали все, чем богаты (и даже выложили дополнительно еще и нечто такое, чем они бедны). Сборник статей А. Караганова* о новейшем зарубежном кино не принадлежит к такого рода сочинениям.

Есть книги — и это ясно видишь при чтении,— в которых авторы сказали лишь часть того, что им ведомо, такие книги, по которым чувствуется, что за пределами данного сочинения у автора еще остаются богатые творческие резервы и ресурсы. Именно такова новая работа А. Караганова «Кинематографические встречи».

Эту книгу А. Караганова интересно читать. В ней рассказано о множестве явлений зарубежного кино, из которых лишь часть известна нашему зрителю. Автор не просто обозревает виденное, но умно его анализирует, рассматривает материал дифференцированно, отзываясь на проблематику, волнующую и создателей фильмов и их зрителей.

Я не смею считать себя достаточно сведущим в проблемах японского кино, в состоянии венгерской кинематографии. А. Караганов в очерках «У японских кинематографистов» и «Реализм мышления» глубоко заглянул в суть работы своих коллег — кинематографистов Японии и Венгрии, эти очерки содержат много ценной информации, их читаешь с благодарностью. Мне думается, что я смею сказать об этом не только от своего имени, что это мнение разделят многие читатели.

С интересом и благодарностью читаются и очерки, в которых автор пишет о материале более известном: об итальянских фильмах времен неореализма и «после неореализма», о некоторых современных американских фильмах. В этих очерках, как, впрочем, и в большинстве других,—широта видения материала, приводящая к богатству интересных сопоставлений, к способности видеть и оценивать тот или иной фильм аналитично, с пониманием того, какое место он занимает в общей «панораме» современного кино.

А. Караганов решительно отбрасывает легковесные и догматические упрощения, которыми еще порою грешат кинокритики и искусствоведы. Он стремится разобраться в сложности идеологических процессов, происходящих в зарубежном кино, а не схематизировать эти процессы посредством упрощенных «антиномий»: кино коммер-

---

* А. Караганов. Кинематографические встречи. (Статьи о зарубежном кино), М., «Искусство», 1969.

ческое и некоммерческое, кино реалистическое и антиреалистическое. Он против такой «простоты», которая на поверку не только глуповата, но вредна. Нельзя не согласиться с А. Карагановым, когда он пишет: «Нужен конкретный анализ — эстетический, идейный, социальный — явлений и процессов развития современной кинематографии. Такому анализу могут только помешать суждения тех критиков, которые делят современное кино на коммерческое и художественное и на этом ставят точку. Реальное содержание идейной борьбы на экране ускользает от критиков и в тех случаях, когда они пишут о реализме и модернизме как основной (я сказал бы, единственной.— *А. Д.*) антитезе современного киноискусства. И первое и второе разделения схематичны, им не хватает диалектики».

В приведенной цитате сказано нечто в высшей степени важное и принципиальное, определена одна из исходных позиций в анализе, который осуществляется А. Карагановым в его книге. Этот автор видит перед собой не мертвые схемы, под которые «подгоняются» те или иные фильмы, нет, он видит и изучает живые и сложные процессы, находящиеся в развитии, становлении, борьбе, в постоянном изменении, определяемом глубокими социально-политическими причинами. Этот автор понимает, что отвергаемые им схематические упрощения (увы, нередко принимаемые чуть ли не за ортодоксально-марксистскую методологию) носят на практике немарксистский, ненаучный характер. И он пишет об этом весьма определенно и точно: «При разделении кино на реалистическое и модернистское (или, как нередко говорят и пишут, антиреалистическое.— *А. Д.*)... эстетические критерии ставятся выше политических»,— иначе говоря, эстетика отрывается от политики, метод от мировоззрения, и критика погружается в область субъективистского произвола, в сферу эстетических «дегустаций», опирающихся не на цельную методологию, а на игру в схемы и конструкции. А. Караганов — участник многих дискуссий на международных кинофорумах — вызывает уважение обоснованностью своих суждений и оценок, свободных от субъективизма и вкусовщины, умением представить советскую точку зрения как выражение марксистско-ленинских научных принципов. Именно поэтому, как мы видим из его книги, он не раз выходил победителем в сложных идейно-эстетических «баталиях», и именно в методологической принципиальности «корень» силы его книги.

Уже первый очерк книги — «После неореализма» — вызывает живой читательский интерес. Автор рисует сложную картину исканий ряда крупных итальянских мастеров кинематографии в условиях того кризиса, который все очевиднее сказывается в последние годы в итальянском кино. А. Караганов не просто «судит» о происходящем в итальянской кинематографии — он вводит нас в область творческих споров, раздирающих ныне кинокритику в Италии, он повествует о суждениях, о высказываниях мастеров итальянского кино, он показывает многообразие причин (от ремесленничества до того, что Де Сантис метко определил словами: «...кино слишком много занимается поисками новых форм и слишком мало поисками новых тем...»), приводящих к трудностям в развитии сегодняшнего кино в Италии. И при этом автор книги умеет увлекательно рассказывать, его очерковое повествование обладает естественностью течения. Мне хотелось бы отметить в этом очерке и наличие превосходных микроновелл о ряде значительных фильмов Феллини, Антониони, Висконти, Пазолини и других. Политические и эстетические критерии анализа и оценки выступают в этих, вкрапленных в повествовательную ткань очерка, коротких и точных рецензиях в органическом единстве, в слитности. И лишь иногда они вызывают некоторые сомнения и возражения.

В частности, мне хотелось бы не полностью согласиться с тем, что А. Караганов написал о таких мастерах, как Антониони

и Нанни Лой. «Мой Антониони» (если можно так выразиться) кое в чем отличается от Антониони в оценке А. Караганова. Конечно, критик во многом прав, оценивая природу своеобразия творчества этого большого, сложного и трагического художника. И все же мне он видится более социально значимым, чем А. Караганову. Взаимоотношения человека с обществом в «Затмении» и даже в «Блоу ап» даны у Антониони, и мне кажется, что этот художник в своем творчестве, очень противоречивом, во многом отмеченном печатью декадентства, все же продолжает в условиях нашего века прослеживать тему молодого человека XIX столетия, изуродованного буржуазным индивидуализмом и властью денег. Я не думаю, что следует так решительно, как это делает А. Караганов, противопоставлять у Антониони наблюдение и суждение. «Для Антониони как художника, как режиссера,— пишет критик,— главное — наблюдение, а не суждение». Но разве наблюдение не ведет в наиболее значительных фильмах Антониони к предпосылкам суждения, того суждения, которое должно родиться в душе, в сознании зрителя?

В отношении Нанни Лоя, как мне кажется, А. Караганов не вполне справедлив, как бы «растворяя» его в неореализме. «...один из последних могикан неореализма»,— пишет о нем критик. Характеризуя шедевр этого режиссера «Четыре дня Неаполя», он замечает: «Оставаясь в пределах неореалистического изображения обыденного, постановщик фильма... глубоко показал героизм и величие поднявшегося на борьбу народа». Но тут, думается мне, А. Караганов неточен: Нанни Лой высоко поднялся в этой ленте над уровнем неореалистического кино, в ней он во многом «взорвал» рамки неореализма. Но не потому ли возникла у А. Караганова такая, на мой взгляд, неточная оценка, что самый неореализм он охарактеризовал в своем очерке недостаточно дифференцированно, недостаточно определил существовавшие в нем творческие течения? Конечно, тема А. Караганова — не неореализм, а то, что наступило после неореализма. И все же он, естественно, не раз обращается к предшествовавшему неореалистическому этапу, который, конечно, был далеко не единым.

Чрезвычайно ценной является и статья «Искусство и коммерция». Эта очерковая статья возникла на материалах кинофестиваля в Сан-Франциско, в ней есть своя стержневая проблема, определенная в заголовке, в ней вновь много микроновелл о кинофильмах (на сей раз, главным образом, американских), и изложена она опять-таки живо и непринужденно. А. Караганов хорошо показывает, как дух наживы определяет тлетворную атмосферу в Голливуде, как интересы бизнеса и реакционной пропаганды подчиняют, подминают таланты и уродуют многие фильмы. Критик отмечает попытки «независимых» в кино вступить в борьбу с господством монополий и властью продюсеров. Но при этом он справедливо пишет о единичных удачах в этой борьбе и так же справедливо усматривает причины поражений, понесенных «независимыми», не только в гнете капиталистического предпринимательства, но и в шаткости, неустойчивости, левацком радикализме ряда художников, претендующих на «независимость», но не способных осуществить и завоевать ее практически.

Мне (да, вероятно, и многим читателям книги А. Караганова) довелось видеть ряд фильмов, о которых пишет критик. И снова, читая те характеристики, которые даются им большинству разбираемых и оцениваемых в его очерке кинолент, ощущаешь, словно ты еще раз посмотрел многие виденные тобою американские фильмы, настолько точно охарактеризованы они критиком. Лишь изредка возникают расхождения в оценках, но они относятся к частностям. К примеру: я не склонен так высоко, как А. Караганов, оценивать картину Дэвида Лина «Мост через реку Квай» — мне трудно преодолеть ощущение ее пропагандистской «задан-

ности», несмотря на талантливую игру актеров и на некоторые яркие кадры и эпизоды. Точно так же я бы полностью, а не частично (как это делает А. Караганов) не согласился с рассуждениями Ежи Теплица о пропагандистском суперфильме Голливуда «Самый длинный день». Да и в самой характеристике этого фильма А. Карагановым упущена критика его лжедемократической природы (в критике этого фильма автор оказался, к сожалению, гораздо более лапидарным, чем в очень интересном и убедительном анализе другого американского пропагандистского боевика — «Битва в Арденнах»).

В связи с американским кино в книге А. Караганова могла бы быть шире рассмотрена так называемая кинопродукция «для масс». Конечно, критик пишет о том, что он видел на фестивале, куда продукция, служащая грубым рыночным вкусам и обслуживающая интересы холодной войны, проникает в меньшем объеме, чем на обычные экраны США. И все же об этом виде кинокоммерции и реакционной кинопропаганды именно А. Караганов мог бы написать подробнее. В сборнике «Кинематографические встречи» не раз упоминается определение «рыночная культура», но примеров ее приводится, по моему мнению, недостаточно. Эта книга А. Караганова будет несомненно переиздаваться и при этом дополняться. Мне думается, что важнейшим дополнением должен стать конкретный разбор кинопропагандистских реакционных фильмов «для масс», в особенности же тех, которые служат агитации милитаристского характера и включаются в холодную войну империалистов против трудящихся, против стран социалистического лагеря, против Советского Союза. Скажу еще раз: А. Караганов пишет о своих кинематографических встречах, о впечатлениях, полученных на международных фестивалях, о беседах с кинодеятелями — режиссерами, сценаристами, критиками, продюсерами. Он, разумеется, имеет право в своем повествовании оставаться в пределах именно такого рода впечатлений (тем более что и в этих пределах он заметил и отметил реакционные явления в кинематографии капиталистических стран). Но А. Караганов знает настолько много, он настолько информирован о положении дел в кинематографии США, ФРГ и некоторых других стран, что ему нетрудно было бы остановиться и на конкретной (хотя и не подробной, не специальной) характеристике серийного потока фильмов антикоммунистического и антисоветского содержания, на фильмах о детективах и «киллерах», воспитывающих «эмоции» преступного характера, на фильмах о прелестях «американского образа жизни» и радостях бытия в так называемом «свободном мире».

И еще один совет, еще одно пожелание на случай нового издания книги А. Караганова: расширить разговор о Стенли Креймере, в частности, о «Нюрнбергском процессе» и «Корабле дураков». Идейные противоречия в этих фильмах можно показать еще определеннее. И, вместе с тем, еще обстоятельнее можно было бы охарактеризовать большое режиссерское мастерство С.Креймера, по-моему, крупнейшего, после Чаплина, критического реалиста американского кино.

Весьма содержательной и остро актуальной для верного понимания некоторых существенных процессов, происходящих в зарубежном кино, является статья «Драма художника или просто особенность фильма?». В ней рассмотрены проблемы, волнующие многих ищущих, мечущихся, взыскующих правды художников-«переходников» буржуазного мира. В этой статье А. Караганов уже не просто интересный и талантливый очеркист, а страстный публицист. Здесь А. Караганов выступает и как полемист, развенчивающий ложные «теории» тех; кто пытается ориентировать художников на искусство безответных трагических вопросов, на «безконцепционность» и отсутствие духовной цельности в творчестве.

Советский критик проявляет глубокое понимание реальных трагедий ряда зарубежных художников. Но он беспощаден

к тем, кто кокетничает мнимой трагедийностью, позирует и рисуется наигранным скепсисом, он решительно обличает тех, кто поддерживает декандентские настроения и толкает художников на путь безыдейности. «Духовное состояние,— пишет критик,— при котором искусство становится самовыражением смятения и тревог,— это реальность жизни и творчества многих современных художников (на Западе.— *А. Д.*). И было бы смешно и просто несправедливо осуждать их за драматические исповеди на экране или в книге. Наивно требовать ответов на вопросы от незнающего, веры от неверующего. Но отсутствие веры в идеал и ясности познания реальности — это глубокая духовная драма. Истинный художник и настоящий человек никогда не позволит себе кокетничать ею. И критика, по моему глубокому убеждению, не имеет нравственного права умиляться духовными драмами художника, превозносить неумение решать жизненные проблемы как высокую ценность искусства... Критика не имеет права ориентировать художника на то, чтобы он в художественном выражении бессилия искал силу искусства, на то, чтобы он свое неумение отвечать на вопросы жизни превращал в нежелание искать ответы».

Тут А. Караганов, который умеет слушать своих зарубежных собеседников, умеет вести прямой диалог с ними, придает диалогу наступательный характер, пишет с позиций революционной мысли, призванной помочь ищущим и отделить их от «налипающих им на бока» дурных советчиков. Не случайна поэтому и его решительная полемика с Сюзанн Зонтаг и пресловутым Иваном Свитаком — ревизионистом и ренегатом, немало навредившим в свое время чехословацкому кинематографу. Полемика А. Караганова с С. Зонтаг вполне убедительна, но она могла бы обрести еще большую силу, если бы критик выступал не только против одного из сочинений американской публицистики, но рассмотрел его в связи с другими сочинениями этой «пророчицы» так называемой «сексуальной революции» и поклонницы фрейдистских теорий. В связи со Свитаком также можно было несколько расширить рамки разговора и показать, что «теоретические» изыски и критические выступления Свитака по вопросам кинематографии были крепко связаны с развитием целой линии в чехословацкой кинопродукции, находившейся под воздействием антигуманистических и экзистенциалистских воззрений. Если А. Караганов будет переиздавать свою книгу, он сможет весьма легко ввести в нее материал, показывающий, как осуждаемые им декадентские тенденции проявились у ряда чехословацких режиссеров и кинокритиков в шестидесятых годах и как чехословацкая кинематография справлялась с болезненными тенденциями в художественной практике и с декадентскими, буржуазно-эстетскими настроениями в критике.

«Для тысяч или для миллионов?» — так называется статья, завершающая сборник. По сути дела это статья на тему о кино и зрителе. В ней автор выступает не только обличителем буржуазного понимания «массовости» искусства, при котором кино превращается в средство принижения масс, их духовного обкрадывания и оболванивания, но и пропагандистом подлинно массового советского киноискусства, возвышающего и одухотворяющего массы. Очень хорошо, что в характеристику принципов советского массового искусства А. Караганов вводит мотивы, заповеданные советскому художественному творчеству В. И. Лениным. Он пишет: «Размышляя о взаимоотношениях искусства и его массовой аудитории, В. И. Ленин... был озабочен не только доступностью искусства, его способностью привлекать массы, вызывать к себе любовь, но и тем, чтобы искусство подымало людей, развивало их».

И в обзорах фильмов, показанных на международных фестивалях, и в этой заключительной статье своей книги критик, естественно, не раз касается произведений советской кинематографии. Он с гордостью пишет об успехах ряда выдающихся со-

ветских кинолент на международных смотрах и соревнованиях. Он отмечает и лучшие наши фильмы, по праву завоевавшие любовь советских зрителей и оказавшие плодотворное идейно-эстетическое влияние на их развитие. И вместе с тем А. Караганов обладает здоровым чувством критики и самокритики — он откровенно пишет о том, что у нас нередко появляются слабые, духовно незрелые фильмы, что зрительские оценки далеко не всегда еще отличаются подлинным вкусом, что в кинокритике мы еще нередко сталкиваемся с заниженными критериями и невысоким профессиональным уровнем. Мне представляется, что это здоровое, правильное отношение к делу, что оно в интересах социалистического искусства.

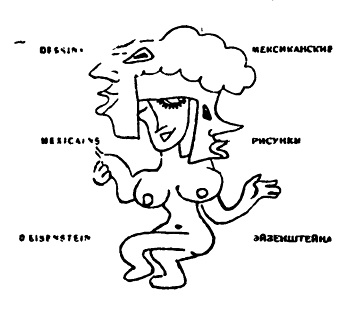
Вопрос о массовости искусства закономерно влечет за собой постановку вопроса о праве художника на эксперимент. А. Караганов хорошо знает и ясно понимает, что наши идеологические противники любят обвинять наше искусство в том, будто оно исключает самую возможность экспериментировать. Между тем как раз буржуазное «искусство для масс» решительно чуждо эксперименту и экспериментированию — в нем господствуют штампы и стереотипы, отвечающие грубо-пропагандистскому социальному заказу буржуазии. В буржуазном элитарном искусстве, носящем, как правило, декадентский характер, экспериментирование соответственно носит характер субъективистский, подчинено произволу, своеволию, лишено разумной целесообразности. И подлинное экспериментирование свойственно как раз тому искусству, на которое так активно нападают наши идеологические противники, искусству демократическому и гуманистическому, прежде всего выражающему принципы социалистического реализма.

Очень хорошо пишет о характере эксперимента в советском искусстве кино А. Караганов. Здесь экспериментируют не в поисках новых сложностей самовыражения, а «в поисках новой простоты и новых средств завоевания зрителя и воздействия на него». В противовес безотчетным и социально безответственным исканиям, в противовес самоцельным поискам в произведениях высокого искусства «мы ощущаем целеустремленность поиска: может, создатель... экспериментального фильма заранее не уверен в результате, не изложит его в четких формулах еще до начала эксперимента, но он знает, чего ищет».

О книге А. Караганова можно было бы сказать еще много доброго. Кое с чем в ней можно было бы еще поспорить. К примеру, трудно согласиться с некоторыми параллелями, «продиктованными» автору его специальными интересами в области истории России и русской общественной мысли и применяемыми к характеристикам тех или иных явлений западного кино. Весьма неточным представляется, например, определение существа картины Пазолини «Евангелие от Матфея» как соединения «мужицкого демократизма шестидесятников с социалистическим богоискательством начала нашего века». Тут все сомнительно: и самая параллель в ее сути, и определение богоискательства, как социалистического. Столь же решительно не могу я согласиться с параллелью (хотя и «обставленной» разного рода оговорками) между скептицизмом Герцена периода его «духовной драмы» и скептицистскими настроениями в ряде произведений современного западного искусства. Слишком уж различны тут социальные корни и социальная окрашенность.

Но, повторяю, все это частности, детали, не более того. В главном и основном книга А. Караганова вызывает и согласие с кругом ее идей, и благодарность за богатство информации и глубину анализа, и уважение к ее автору, достойно представляющему советскую точку зрения на трибунах интернациональных творческих дискуссий.

«Мексиканские рисунки Эйзенштейна». Вступительная статья И. Каретниковой. Составители: И. Каретникова, Н. Клейман. Оформление и макет Л. Штайнмец, М., «Советский художник», 1969.



Лет пятнадцать тому назад наряду с непоказанными кинолентами, ненапечатанными статьями, заметками, стенограммами лекций и выступлений стали извлекать из архивов и рисунки Сергея Михайловича Эйзенштейна.

Их демонстрировали на выставках, им посвящали специальные издания. В 1961 году издательство «Искусство» выпустило в свет книгу «С. Эйзенштейн. Рисунки»; сравнительно недавно на книжных прилавках появился альбом «Мексиканские рисунки Эйзенштейна».

Графическое наследие Эйзенштейна вызвало разноречивые, часто полярные суждения. Особенно в среде художников и искусствоведов. Иные из них считают, что великий кинорежиссер был и замечательным рисовальщиком. Другие начисто отрицают какую бы то ни было причастность Эйзенштейна к изобразительному искусству, утверждая, что в нем он был совершенным дилетантом, работавшим при помощи одного-единственного нехитрого приема контурных зарисовок. И, дескать, быстро и ярко вспыхнувшая слава его рисунков — всего лишь случайный отзвук громкой популярности знаменитого мастера кино.

В этом споре неправы обе стороны.

Художником в узком и привычном смысле понятия С. М. Эйзенштейн не был. Его кратковременная работа в качестве газетного карикатуриста (в юные годы) и театрального декоратора (начало 20-х годов) — это эпизоды, не меняющие сути дела. Эйзенштейн был прирожденным кинематографистом, с головы до пят, во всех направлениях и измерениях своей многогранной деятельности. Диапазон его интересов, познаний, творческих талантов был колоссален, он сопричастен и музыке, и литературе, и философии, и публицистике, не говоря уже про театр, эстраду, цирк и иные разновидности сценического мира. А изобразительное искусство, его история и теория, классические традиции и экспериментальные поиски, было для него поистине родной стихией.

И все же всюду, всегда и во всем он был кинематографистом. Если бы кино не существовало, он бы его выдумал. Самый факт существования такого человека, как Сергей Эйзенштейн, с его своеобразнейшим и немыслимым ранее строем ума и характером творческой фантазии, неопровержимо доказывал, что настало время рождения новой музы, что кино — неодолимая и органическая потребность интеллектуальной атмосферы эпохи.

Только лишь в полной мере понимая эту абсолютную и нераздельную «киносущность» Эйзенштейна, можно правильно понять и оценить любые области его огромного творческого наследия. У него не было ни побочных профессий, ни случайных увлечений, ни каких-то «хобби»: если он не снимал, а говорил, писал, рисовал — это было лишь, так сказать, продол-

жение кино иными средствами.

Мексиканские рисунки Эйзенштейна представляют собой органическую составную часть грандиозной кинофрески, которую режиссер создавал в Мексике с декабря 1930 года по февраль 1932 года. Большая часть отснятого там материала для фильма «Да здравствует Мексика!», к несчастью, погибла; сохранившаяся была смонтирована чужими, ремесленными руками, которые работали так тупо и бессмысленно, что, по словам режиссера, оказались «уничтожена концепция, разбито целое, растоптан многомесячный труд».

Сохранившиеся рисунки могут помочь в какой-то мере восстановить хотя бы в основных очертаниях грандиозный замысел Эйзенштейна. Подбор и своего рода монтаж рисунков серии в книге-альбоме издательства «Советский художник» способствуют такой цели.

Эйзенштейн зарисовывал памятники и орнаменты древней Мексики и сцены ее нынешней жизни, сопоставлял язычество и христианство, будничный труд батраков и щегольскую мишуру светских приемов, умиротворенное созерцание, самопогруженность и бешеные взрывы страстей на кровавых корридах. Но его ни в малой мере не влекли ни традиционная туристско-экзотическая тематика, ни любомудрие этнографического или какого-нибудь иного толка. Мексика и навеянные ею впечатления — лишь отправная точка образов композиций, а не их конечный адрес. По сути дела, перед нами — при всей достоверной точности воспроизведения отдельных деталей — не географически (и хронологически) точная Мексика, а условное место действия, лишь декорированное некоторыми характерными мексиканскими мотивами. Ибо на листах серии (так же как и в задуманном фильме) разыгрывается не жанровое или историко-драматическое повествование, а монументальная эпопея, сакральная мистерия. Тут запечатлены извечные человеческие страсти, таинства жизни и смерти, нескончаемая перекличка времен и судеб. Древние индейские изваяния кажутся ожившими, пришедшими в нынешний день, а сцены похорон, молитв, коррид или самых будничных встреч и бесед — мифами и легендами. В этом всеобъемлющем охвате событий разных веков (даже тысячелетий!), в этом ощущении мгновения как вечности нет никакого наигрыша. Это просто коренная особенность художественно-философского зрения, которое в мексиканской серии очевидно с особой ясностью и отчетливостью.

На шмуцтитулах альбома приведены отрывки из статей, мемуаров и сценария Эйзенштейна «Да здравствует Мексика!». Они позволяют понять некоторые из самых сокровенных основ всего замысла мексиканского цикла работ Эйзенштейна:

«...бег жизни и смерти, как нигде, колоритно пересекают друг другу пути в Мексике, то в трагических образах смерти,

растаптывающей жизнь,

то в роскошных образах торжества жизни над смертью, то в обреченном умирании биологически ограниченного,

то в необъятности социально вечного, порожденного грядущими чертогами будущего, вырастающего на жертвенной крови

погибшего

сегодня...

Сплетения жизни и смерти... видишь на каждом шагу, от неизменного ощущения колыбели в каждом саркофаге, от вида розового куста на вершине рассыпающейся пирамиды или от полустертых вещих слов над изваянием черепа: «Я был как ты — ты будешь как я». Это ощущение слагается от «Дня мертвых» с его чинным началом, когда семья на могиле ушедшего, среди свеч вершит свою скорбную трапезу с тем, чтобы потом, опьянев, молодежь на самой же могиле предков заботилась бы о непрерывности рода и племени. Это постоянное смешение жизни и смерти, возникновения и исчезно-

вения, умирания и зарождения — на каждом шагу».

Философская широта художественного замысла Эйзенштейна раскрыта тут с великолепной ясностью, с тем мощным охватом целых пластов бытия, который роднит древние (и ныне вновь расцветшие) традиции мексиканской фрески с масштабностью творчества гениального создателя современного киноэпоса.

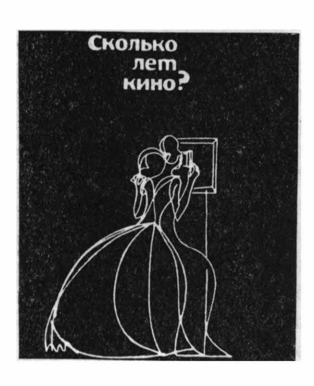
Особенности этого замысла во многом объясняют и характерные черты графического стиля подавляющего большинства мексиканских зарисовок Эйзенштейна. Своеобразие этого стиля коренится не в пристрастии мастера к контурному рисунку (он свободно владел и многими иными графическими манерами) и не в стремлении быть сходным с художественным языком памятников индейского язычества (хотя это и сыграло некоторую роль). Эйзенштейн добивался в своих набросках «речи точной и нагой», искусства емкой и лапидарной пластической формулы, которая, обладая предельной простотой и легкой обозримостью, могла бы вбирать в себя типологию характеров, существо события, законченную ясность мизансцен. По своей формальной системе его рисунки близки работам конструктивистов, но без их механистичности, бескровного схематизма. Нет ничего более чуждого Эйзенштейну, чем культ холодной предметности, бесплотные и угрюмые машиноподобные структуры, столь свойственные работам конструктивистов. Листы мексиканской серии Эйзенштейна буквально клокочут от бурного и возвышенного напряжения живых человеческих страстей, чаще всего имеющих трагическую окраску. Именно поэтому линейный контур в этих рисунках никогда не бывает лишь проволочно жестким обозначением границ фигур и деталей. Он клубится и извивается, стремительно бежит и неожиданно, словно замерев от какой-то судороги, застывает; плавно течет и лихорадочно мелькает. Это не только и даже не столько материальная фиксация натуры, сколько кардиограмма чувств и размышлений. А вместе с тем даже самые темпераментные и гротескные рисунки на свой лад величавы. Общая монументальность, возвышенно-эпический лад всегда остаются подосновой стиля.

В альбоме многократно сопоставлены кадры из фильма «Да здравствует Мексика!» и близкие им по сюжетам или композиционным схемам рисунки мексиканской серии. Должно быть, авторы альбома надеялись такими сопоставлениями доказать, что Эйзенштейн - кинопостановщик первоначально примерял решение будущих кадров в своих графических набросках. Занятно, что результат получился совершенно обратный. Если и есть какое-то внешнее сходство, то оно случайно и недоказательно, ибо весь образный строй кинокомпозиции и графического изображения абсолютно различен. У них разные художественные задачи, да и вообще Эйзенштейн так глубоко и тонко понимал неповторимые выразительные особенности каждого вида и жанра искусств, что не мог придавать какому-то из них всего лишь подсобно-иллюстративное назначение. А уж особенно графике, которую он так любил и с которой имел столь прямой душевный контакт.

Но если эти сопоставления не показывают «двухэтажного» Эйзенштейна (внизу — рабочие мастерские, вверху — парадные анфилады), то об Эйзенштейне — целостном и разностороннем художнике, мастере монументального стиля и эпических философских образов они говорят много и интересно. Да и весь альбом, знакомящий читателей и зрителей с чрезвычайно своеобразным и почти никому не известным материалом, создает ощущение некоего «прикосновения к вечности», вводит в мир высоких помыслов и страстей великого искусства, которое навсегда останется одним из самых поразительных откровений нашего века.

А. КАМЕНСКИЙ

М. Андроникова. Сколько лет кино? М., «Искусство», 1968.



Вопрос, вынесенный в заголовок, решен давно и не однажды. Вот хотя бы ответ Вс. Вишневского: «Живопись — это предчувствие кино. Тысячи лет тому назад, царапая на стенах сцены охоты,— пещерный человек стремился к динамическому кадру...»

Хотя факт «кинематографичности» изобразительных искусств известен, все же для теории кино это неизведанная страна, и М. Андроникова совершает туда почти первую киноэкспедицию. «Почти» — потому что первопроходцем на этом пути был Эйзенштейн. Его многочисленные «путевые заметки» разбросаны почти по всем его важнейшим произведениям.

Андроникова свела результаты своего путешествия в одну книгу «о пластической родословной кинематографа».

И выбрала для него собственный маршрут. Она обращается к творчеству художников, которых не упоминает Эйзенштейн, а если они встречаются на эйзенштейновских страницах, принципиально, как мне кажется, рассматривает другие их произведения. Если, скажем, Эйзенштейн анализирует портрет Ермоловой кисти В. Серова, то М. Андроникова — его же портрет Гиршман. Это последовательно проводимое стремление идти своей тропой безусловно импонирует. Здесь есть риск и трудно избежать потерь, но, вне всякого сомнения, это единственно верное решение. Страницы, посвященные «Менинам» Веласкеса и «Тайной вечере» Леонардо да Винчи, сериям Калло и Хогарта, не только интересны профессиональным анализом, за ними чувствуется радость исследователя, который нашел, ощутил, открыл материал, подтверждающий его мысли.

Но если материал этот свеж и наново исследован, то в основных теоретических установках Андроникова идет вслед за предшественником. В этом еще нет греха: ведь предшественник-то Эйзенштейн!

Однако тезис мастера, ставший основным тезисом книги, осмыслен односторонне. Эйзенштейн действительно «считал, что кинематограф — это часть системы развития живописи, часть ее истории». Автор ссылается на статью «Гордость». Но это ошибка. О кинематографе как этапе развития живописи Эйзенштейн писал в незавершенном исследовании «Монтаж»: «Есть же такие чудаки, которые... никак не могут принять в единую систему развития и истории живописи то чудо изобразительных возможностей, каким является кинематограф».

Пафос статьи «Гордость» в другом — более широком и глубоком понимании исторического места кинематографа: «Для каждого из искусств кино является как бы высшей стадией воплощения его возможностей и тенденций.

И мало того, для всех искусств (разрядка моя. — *Г. М.*), вместе взятых, кино является действительным, подлинным и конечным синтезом всех их проявлений...»

Развиваемая Андрониковой мысль лишь часть концепции Эйзенштейна. Андрониковой же, создается впечатление, эта часть принята за целое. И хотя другим искусствам не отказано право в связи с кинематографом, автор книги находит слишком много отличий литературы и театра от искусства кино. Эти противопоставления зачастую тенденциозны и неубедительны. К примеру: «...театральное действие происходит в реальном

трехмерном пространстве. А действие кинематографическое предстает перед зрителем на прямоугольной плоскости экрана. Это уже не действие, а изображение действия». Между тем действие на сцене в конечном счете также не более чем «изображение действия». Не объяснено, на каком основании отдается преимущество изобразительным искусствам, когда у них есть не менее (если не более!) существенные отличия от кино. Об этих отличиях (вполне убедительно) говорит далее так же сама Андроникова.

Сознательное ограничение изобразительными искусствами особенно наглядно в раскрытии проблемы «совмещения зрительного и словесного образа». Здесь литература с ее опытом такого совмещения просто рвется на страницы книги! Недаром у Эйзенштейна ссылки на литературу и театр постоянно идут рядом с примерами из опыта искусств изобразительных.

К недостаткам книги можно отнести ее композицию. Здесь три главы, которым предпослано предисловие, названное почему-то «Вместо предисловия». О названиях глав следует сказать особо. Все они звучные, как и заголовок книги: «История движущейся камеры», «Предыстория киноленты», «Из кинопроектора в эфир». Но содержанию глав они не отвечают или отвечают лишь отчасти. Так, вторая глава только в своей экспозиции рассматривает, как древние памятники предваряют будущий феномен кино. Основная же проблема главы — поиски художниками синтеза изображения и слова. В третьей главе рассматривается та же проблема на материале немых и звуковых фильмов, и только несколько последних страниц посвящено «эфиру» (телевидению). Уже из сказанного видно, что две последние главы разделены лишь условно, да и первая не имела предпосылки быть отделенной. Это вредит впечатлению. Гибкий и подчас изящный ход мысли необоснованно и неожиданно прерывается и теряет динамику.

Подойдя к последнему абзацу, я ощущаю некоторое беспокойство: не преуменьшил ли я значение книги в глазах ее читателя? Мне этого не хотелось бы. Потому что у книги Мананы Андрониковой много достоинств. Свой, не тронутый кинотеорией материал. Увлекающий эмоциональный стиль. Убедительное доказательство, «как в недрах одного изобразительного искусства созревает и рождается другое».

Андрониковой свойственно избегать голословных заявлений, ее выводы — глубокие или предварительные — строятся на конкретном материале. В этом — основная ценность книги.

Г. МАСЛОВСКИЙ
Кировоград

Джан Луиджи Ронди. Итальянское кино сегодня, Рим, изд. Карло Бестетти, 1967 (Cian Luidgi Rondi. Il Cinema italiano d'oggi, Roma, Carlo Bestetti, 1967).

Общеизвестно, что с довоенных времен, когда творческая антифашистская молодежь, сгруппировавшаяся вокруг журнала «Чинема», создала предпосылки для того течения, которое впоследствии стало называться неореализмом, все сколько-нибудь ценное в итальянском кино исходит из недр левых прогрессивных кругов.

Джан Луиджи Ронди не принадлежит к этим кругам. Он всегда стоял по другую сторону баррикад и не раз скрещивал шпагу с прогрессивной кинокритикой. Известность он получил как кинокритик «независимой», а в действительности профашистской газеты «Темпо». Сотрудничал также на радио и телевидении, которые в Италии, как известно, отличаются крайней реакционностью.

В своей книге «Итальянское кино сегодня» Ронди, невзирая на свои убеждения и ориентацию, вынужден был говорить прежде всего о ведущей — то есть про-

грессивной — части итальянских кинематографистов. Однако мы почти нигде не найдем у него открытого осуждения передовых деятелей кино и их произведений. И это естественно, потому что иначе автору пришлось бы выступать против всего того, что возвело итальянскую кинематографию на заслуженно высокий пьедестал. Что же оставалось кинокритику газеты «Темпо»? Ничего другого, как испытанная тактика предвзятого отбора, замалчивания социальной направленности итальянского прогрессивного кино, его политической тенденциозности в лучшем смысле этого слова.

Но зная хоть немного эту кинематографию, зная, что она всегда была и остается намеренно политически заостренной, невольно спрашиваешь себя: а на чем же в таком случае автор, дающий обзор послевоенного итальянского кино, сосредоточивает свое внимание? Ответ один — исключительно на «эстетическом анализе», на рассмотрении формы, с предельно возможной тщательностью обходя вопрос о содержании произведения.

Но не буду голословен и постараюсь хотя бы вкратце обосновать свои утверждения.

Предвзятый отбор

Здесь можно привести в пример раздел о Джузеппе Де Сантисе, один из самых кратких во всей книге.

Как ни странно, автор начинает разговор об этом режиссере с одного из наименее значительных и известных его фильмов — «Люди и волки». Затем упоминаются «Дорога длиною в год» и «Они шли на Восток» («Итальянцы — хорошие люди»). И все? Представьте себе. Ни слова не говорится о фильмах «Горький рис», «Нет мира под оливами», которые познакомили нас с тяжкой судьбой обездоленных батраков и испольщиков, с некоторыми сторонами классовой борьбы в итальянской деревне. Не упоминается даже самый значительный фильм Де Сантиса, созданный им в содружестве с Чезаре Дзаваттини, крупнейшим сценаристом, прозванным в Италии «вулканом идей», — «Рим в 11 часов». Между тем именно в этой картине авторам удалось сначала, как в фокусирующей линзе, собрать воедино многие судьбы безработных девушек и женщин, а затем, словно под микроскопом, препарировать и проанализировать каждую из этих судеб в отдельности. И об этой редчайшей творческой удаче, заслуженно прославившей ее авторов на весь мир, Ронди считает возможным умалчивать.

Несколько более пространно говорит он о режиссере Витторио Де Сика, но тем не менее шедевр не только этого автора, но и всей мировой кинематографии — фильм «Похитители велосипедов» остался за рамками книги... Право же, этому просто трудно поверить. В богато иллюстрированной книге не нашлось места хотя бы для одного кадра из этого фильма.

Вот хорошо нам знакомый режиссер Пьетро Джерми. Но он, если верить Ронди, и не думал ставить свои наиболее социально направленные ленты «Под небом Сицилии» («Во имя закона»), «Дорога надежды», «Разбойник из Такка дель Лупо», поскольку в книге о них — ни слова.

Ренато Кастеллани. Разговор начинается с наиболее эстетской ленты этого режиссера — «Ромео и Джульетта», а из пленившей нас «Два гроша надежды» в этой книге-альбоме нет ни одного кадра. Здесь полностью отсутствуют первый итальянский фильм о сопротивлении Карло Лидзани «Внимание, бандиты!», «Они шли за солдатами» («Солдатессы») Валерио Дзурлини, «Я ее хорошо знал» Антонио Пьетранджели и многие, многие другие.

Спрашивается, могут ли все эти опущения быть случайными? Нет, конечно.

«Деполитизация»

Позволю себе этот неологизм, который мне кажется здесь вполне уместным. В подтверждение верности своего термина приведу несколько примеров того, как характеризует Ронди круп-

нейших итальянских режиссеров и их произведения.

Во вступительной статье бросается в глаза отказ Ронди от общепринятого деления на две части творческого пути Роберто Росселлини, одного из зачинателей неореализма. Ведь от фильмов, созданных во второй половине творческого пути известного режиссера (за исключением «Генерала Делла Ровере»), дружно отвернулась не только прогрессивная кинокритика, но и зрители всех стран мира, и прежде всего Италии. Потому что такие ленты, как «Германия, год нулевой», «Стромболи», «Святой Франциск, глашатай бога», проникнутые, как известно, духом безысходности, роковой обреченности или бесплодным богоискательством и мистицизмом, так резко перечеркивали все созданное ранним Росселлини, что просто трудно было поверить, что это произведения одного и того же мастера. Однако Ронди совершенно спокойно ставит их на одну доску с росселлиниевской классикой — «Рим, открытый город» и «Пайза».

Нельзя при этом не вспомнить мнения Карло Лидзани о второй части творческого пути Росселлини: «Разве это не отказ от тех несравненно более плодотворных поисков новых и конкретных человеческих отношений, которые были показаны в фильме «Рим, открытый город», как возможный путь к преодолению кризиса, вызванного войной?»

Большая статья о Микеланджело Антониони в значительной мере состоит из пересказа сюжетов произведений этого крупнейшего режиссера. Неужто в этом Ронди видит задачу киноведа?

Теперь можно перейти к примерам того, как оценивает Ронди отдельные кинофильмы, причем для ясности остановимся на наиболее нам известных.

«Умберто Д.» Де Сика

«Это новая «римская симфония» Де Сика. Его изобразительный язык собран и безупречен, режиссер никогда не подавляет действующее лицо, более того — окружает его такой драматической атмосферой, которая сама, персонифицируясь, подчеркивает его душевное состояние, делает его более определенным, объясняет и зачастую ведет к весьма удачным психологическим эффектам».

«Дорога длиною в год» Де Сантиса

«Здесь изобразительная композиция, кажется, полностью берет свое начало в Брейгеле: та же гармоничность массовых сцен, та же отчетливая выписанность отдельных фигур, та же неощутимая воздушность живописной атмосферы. Но с повествовательной точки зрения, фильм мозаичен и статичен, его лишь изредка оживляют хорошо угаданные конкретные образы».

«Руки над городом» Франческо Рози

«Это сплошная полемика, а не кино. Хотя Рози и здесь удается создать несколько стилистически выдержанных эпизодов».

«Пароль «Виктория» («Лучше один день быть львом...») Нанни Лоя

«Воспоминания о войне для Нанни Лоя — наилучшая возможность создать произведения с помощью подлинного киноязыка».

«Аккаттоне» Пьера Паоло Пазолини

«Сочетание живописи и действительности, открытое Висконти в фильме «Земля дрожит», в наши дни заново открыто Пазолини. Однако его «Аккаттоне» — это не только не всегда достаточно зрелое сочетание изобразительного искусства с кино, но также и литература с чертами веризма и патетики. Зачастую он идет по следам наиболее интеллектуалистских и барочных картин Бунюэля».

«Долгая ночь 43-го года» Флорестано Ванчини

«Образы, созданные Ванчини, вновь утверждают его данные документалиста. Он стремится превратить в действующие лица даже фон и обрамление, и, в самом

деле, подлинные персонажи этого фильма играют в нем лишь второстепенную роль. Наиболее драматические моменты создает почти исключительно окружающая атмосфера».

Примеров подобных оценок, из которых сознательно выхолощен всякий политический анализ, так много, что я рисковал бы перевести и переписать от руки всю книгу. Попробуем осмыслить хотя бы приведенные примеры критики прогрессивных итальянских фильмов.

Итак, «Умберто Д.», фильм, в котором блестящее содружество Дзаваттини — Де Сика проявилось с особой силой. Трагедия честного труженика, которому капиталистическое общество уготовило голодную старость и который приходит к мысли, что самоубийство — единственный для него достойный выход. Как можно пройти мимо этой трагедии, заметив только, что в фильме «персонифицируется» сама атмосфера? Как видим, Ронди может и это.

Франческо Рози — один из самых честных, думающих и самоотверженных итальянских режиссеров. Его фильм «Руки над городом», как известно, вскрывает типичную для Италии социальную язву: лихорадочно спекулятивный, авантюристический характер итальянского предпринимательства, его антисоциальную сущность, выраженную в циничном лозунге «после нас хоть потоп». Сила этого фильма такова, что она заставила автора книги раскрыть карты — в крайнем раздражении он восклицает: «Это полемика, а не кино!» Да, синьор Ронди, вы не ошиблись, это полемика. Но разве «Божественная комедия» и «Король Лир», «Война и мир» и «Мадам Бовари», «Прощай оружие!» и «Леопард» не суть полемика? Или, быть может, это уже не литература?

После этого, очевидно, никого не удивит, что фильмы на темы итальянского Сопротивления «Долгая ночь 43-го года» и «Пароль «Виктория» не по вкусу автору книги и что они, в лучшем случае, оцениваются бегло, мимоходом, чисто эстетски. И что трагическое, кровью сердца созданное лучшее произведение Пьера Паоло Пазолини — фильм «Аккаттоне» — вызывает интерес Ронди лишь как опыт «сочетания живописи и действительности».

Чем же объяснить, что Ронди избрал путь преднамеренного замалчивания, нарочитого опущения всего того, что может охарактеризовать итальянское кино как целеустремленное, прогрессивное, социально значимое?

Разгадка проста: книга Ронди (как и многие итальянские коммерческие фильмы) предназначена для экспорта в США. Об этом неоспоримо свидетельствует скромная надпись на обороте титульного листа: «Имеется английское издание этой книги». Там же даются адреса издателей книги в Нью-Йорке и Лондоне. Этой же экспортной цели служит и предисловие, которое написал Босли Краутер, известный кинокритик газеты «Нью-Йорк Таймс». Наконец, этим же объясняется и то, что написание книги было поручено критику такого толка, как Джан Луиджи Ронди.

Только и всего. Но при чем же здесь итальянские читатели?

Ну что ж, видимо, решили и Ронди и его издатель, пусть и итальянцы привыкают к истории своего кино, написанной на манер комиксов, где очень много иллюстраций, а текст имеет целью оглупление читателей и всемерное их отвлечение от опасных раздумий на социальные темы.

С. ТОКАРЕВИЧ

Вопросы теории

Станислав Звоничек

Предмет и метод киноведения

I

Во многих университетах мира киноведение утвердилось в своих правах. У нас в Чехословакии тоже есть свои традиции в этой области. Один из первых эстетиков кино Вацлав Тилле, профессор Карлова университета в Праге, публицист, сосредоточивший в своем поле зрения театр, литературу и народное творчество, в первых десятилетиях нашего века обратился к кино. Он рассматривал новый феномен в педагогическом, критическом и теоретическом аспектах. Результатом этой работы явились тридцать опубликованных статей и заметок, конспекты лекций и научных работ, критические заметки о премьерах того времени, страницы о кино в книге «Москва в ноябре».

В 1908 году Вацлав Тилле публикует в трех номерах прогрессивного еженедельника «Новина» очерк под названием «Кинема». «Во вступительной части Тилле охарактеризовал тогдашнее положение в кинематографии. Затем разделил демонстрировавшиеся в то время фильмы по жанрам. На этих конкретных примерах он показал различия в построении фильмов и на основе этого анализа открыл элементы рождающегося киноязыка, специфических выразительных средств, присущих кино. Он обобщил эти сведения, разделил их на соответствующие эстетические категории и сделал критические и эстетические выводы» (Любомир Лингарт). Во времена, когда кино в глазах университетских эстетиков было лишь простым развлечением, Тилле говорил: «Хотя это драматическое искусство находится в зародыше, нет сомнения в том, что впереди у него большое будущее».

В период между двумя войнами в Чехословакии завоевывает позиции журналистский кинофронт. К кинематографу обращаются теоретики левого авангарда, прежде всего Карел Тейге и Индржих Гонзл, а также Владислав Ванчура, Любомир Лингарт, Антуан-Мартин Броусил и Карел Смрж («История кино», 1933), позже полностью посвятившие себя кинокритике и кинотеории.

После 1945 года в эстетическом семинаре профессора Мукаржовского впервые над проблемами эстетики и теории кино начала работать группа слушателей философского факультета Карлова университета. Из отечественной литературы в их распоряжении, помимо работ упомянутых выше авторов, были рецензии и критические статьи, опубликованные в разных органах печати. Научную эстетику кино представляли два очерка Яна Мукаржовского тридцатых годов. Первый из них «К эстетике кино» (1933) был посвящен проблеме кинематографического пространства, а во втором — «Время в кино»,

подготовленном для сборника, так и не вышедшего из печати,— рассматривалась проблема времени.

Традиция киноведческой работы, начатая в послевоенном семинаре профессора Мукаржовского, спустя несколько лет была прервана. Сейчас пришло время ее продолжить. Необходимо развивать киноведение в непосредственном контакте с философией и общей эстетикой. Опираясь на многовековую традицию этих наук, киноведение может найти не один импульс для решения своих проблем, уже проверенных в других условиях и на другом материале из области культуры. Ведь основные вопросы эстетики носят философский характер. Критерии эстетической оценки не могут быть произвольными, они непосредственно связаны с общественной практикой и шкалой ценностей, распространенной в противоречивом и бурном мире.

II

Отдельные исторические периоды имели «свои» виды искусства, отвечающие условиям и потребностям времени. В гомеровской Греции это был устный эпос, позднее, в классическую эпоху — античная драма, скульптура, архитектура. В императорском Риме — цирковые представления. Ренессанс нашел свое гениальное воплощение в скульптурах и живописи Микеланджело, затем центр тяжести переместился на сцену Шекспира и Мольера. В XIX веке главенствующим видом искусства становится роман, а в XX, несомненно, кино. Часто цитируемые слова Ленина о том, что «из всех искусств для нас важнейшим является кино», становятся с годами все более действенными. К специфическим чертам кинематографа относится способность интегрировать импульсы, принципы, процессы классических видов искусства. Поэтому киноведение не может обойтись без прямого сотрудничества с литературоведением и искусствоведением. Совершенно абсурдна, например, попытка оценить американский вариант «Войны и мира» режиссера Кинга Видора и советскую адаптацию романа Толстого Сергеем Бондарчуком без учета литературоведческих работ по этой теме; анализ фильма «Счастье» Аньес Варда, начиная с первого, сияющего подсолнухами Ван Гога кадра, немыслим без знания истории живописи; сюрреалистские связи образов в эксперименте Алена Рене «В прошлом году в Мариенбаде» могут показаться непостижимыми киноведу, не способному профессионально понять использование музыки Баха в этом фильме. Киноведение неразрывно связано со всем искусствоведением и в единстве с ним принадлежит философии, общественным наукам.

Но в отличие от традиционного искусствознания у киноведения в определенном смысле существование более усложнено. Дело в том, что в возникновении и развитии кинематографа решающую роль сыграли естественные науки. Они стояли у его колыбели. Это значит, что вопросами кино нам было бы необходимо заняться и с точки зрения механики, оптики, акустики, химии. Ни один из этих аспектов не является для кино исключительно только техническим.

Движение пленки в камере, смена скоростей, движение самой камеры — вот элементы палитры выразительных средств кинематографического художника. Объективы с различным фокусным расстоянием, их комбинация и дополнение фильтрами, изменение угла съемки, применение естественных и различных искусственных источников света помогают интерпретировать самые тонкие оттенки воздушной перспективы живописи.

К вопросам, до сих пор не решенным киноведением, относится спор о том, чем является и чем должен быть звук в кино. Точно зафиксированной копией реальных звуков или же эстетически трансформированной их картиной, а если да, то до какой степени? Киновед должен быть способен раскрыть смысл, заключенный в клавиатуре звукового оформления фильма.

Фильм — это запись изображения и звука. Визуальные и акустические импульсы остаются как след на кинопленке. Таким образом, киноведение, несмотря на то, что оно является составной частью общественных наук, очень часто будет ссылаться на ряд естественных наук, черпать у них опыт, идеи, аргументы для своих выводов.

Уже то, что мы сказали, вносит сомнение относительно того, достаточно ли будет при определении предмета киноведения поступить так же, как с музыкой или театром. Там ответ сравнительно прост: предметом музыковедения является музыка, предметом театроведения — театр.

Можно сказать, что предметом киноведения является кино, но именно это почти ни о чем не говорит. Слова «кино» или «фильм» мы можем толковать по-разному, по-разному понимать. Они имеют множество значений. Во-первых, это сырье, пленка, покрытая эмульсией; если она экспонирована, то становится негативом или позитивом, который записал действительность или ее трансформированный образ. Во-вторых, это обозначает целый комплекс кинематографического организма с его деятельностью — художественной, промышленной, торговой и политической.

Если бы мы исходили из технического содержания слова «фильм», то таким образом мы остановились бы на том, что предметом киноведения является экспонированная кинопленка. Фильм со своим изображением и звуком.

Если мы примем утверждение, что предметом киноведения является ф и л ь м к а к з а п и с ь, то объем и разнообразие общественных функций понимаемого подобным образом предмета сделали бы невозможным его изучение. Это означало бы попытаться классифицировать неклассифицируемое. Фильм как запись в настоящее время является слишком универсальным инструментом и пронизывает нашу жизнь в самых различных направлениях.

Поэтому мы исключаем из поля зрения рассмотрение фильма-записи, хотя нам все равно не удастся избежать косвенного контакта с ним. Солдаты нацистского вермахта, которые для семейного альбома и на память снимали ручными камерами казни пленных и ужасы концентрационных лагерей, были мастерами только убивать. Не намного лучше были и операторы бездушных нацистских парадов. И все-таки снятый ими материал, трансформированный при помощи монтажа, снабженный творческим комментарием, в сочетании с другими документами стал неотъемлемым элементом многих художественных произведений. Достаточно назвать «Обыкновенный фашизм» Михаила Ромма, где нет ни одного метра, который бы не был подлинным и документальным. В другом художественном документе, в американском фильме «Четыре дня в ноябре» Мела Стюарта сильнейшее эмоциональное звучание придано эпизоду, который имеет всего 30 метров и продолжается одну минуту. Этот эпизод скопирован с цветной восьмимиллиметровой пленки, на которую случайный свидетель снял Джона Кеннеди в момент убийства.

Следовательно, записанный фильмом голый факт может стать составной частью выдающегося художественного факта — то ли в результате включения в создающееся произведение, то ли в результате изменения угла зрения,— и тем самым окажется косвенно, но тесно связан с предметом киноведения.

Попытаемся этот предмет выделить, используя опыт старого классического искусствоведения. Мы могли бы сказать, что предметом киноведения является фильм как произведение искусства, ибо искусство, несомненно, составляет предмет киноведения. Но тем самым мы исключили бы из области своего внимания весь гигантский запас фильмов, которые не являются произведениями искусства, хотя и используют принципы художественного построения. Кинореклама, киножурналы, репортаж, научно-популярные

ленты лишь в исключительных случаях отвечают требованиям, предъявляемым произведениям искусства par exellence. Творческий элемент здесь, как правило, подавлен. Речь идет скорее о конвейерном производстве. Конечно, есть вторичные эстетические функции, а эстетический метод подхода к теме совершенно точно подчинен заказу, сформулированному другой общественной функцией.

Остается еще третий вариант. Кино, кроме всего прочего, является одним из средств информации. Приняв эту характеристику, мы можем в предмет киноведения ввести фильм не только как произведение искусства, но и как все то, что, будучи эстетически квалифицированно записанным на кинопленку, обращается к зрителям.

Тем самым в круг фильмологических размышлений попадает понятие, известное нам из искусствоведения последнего пятидесятилетия. Развитие печати, возникновение радио и телевидения, вместе с ними и кино, неразрывно связано с понятием так называемой «массовой культуры». Эта массовая культура несет в себе черты родившего ее времени. С одной стороны, ее для себя формировал капитализм, с другой стороны — она является продуктом прогрессивных элементов общественного развития.

Она несет в себе противоречия своего века: она может парализовать волю и сознание миллионов, но может стать и катализатором революции.

Расщепление культуры на продукты для массового потребления и на «высокое» искусство, которое зависит от стратификационного расщепления общества на культурное меньшинство и «неполноценное» большинство, не плодотворно для искусства.

Было уже доказано, что это деление, выдвинутое некоторыми интеллектуальными кругами буржуазии, требует прежде всего бóльшей самокритики от самого этого круга, особенно когда речь идет об исходном принципе.

●

Попытка создать двойную точку зрения, одну — на творчество для элиты и вторую — на продукты для будничного потребления, характерна для теории и практики буржуазного кино. Впрочем, в шестидесятые годы некоторые публицисты и у нас выступили с утверждением, что кинематография малой страны не в состоянии объять кинотворчество во всей его идейной, жанровой и производственной экстенсивности. Аргументация цеплялась за успехи на фестивалях некоторых фильмов нового творческого поколения, которое было непримиримо агрессивным в своих эстетических воззрениях. На этих успехах основывался вывод, что Чехословакии надлежит быть чем-то вроде экспериментальной мастерской мировой кинематографии, а отсюда был только шаг к опасному выводу, что в наших условиях нет смысла пытаться конкурировать с лучшими произведениями подлинно массовых жанров, создаваемых там, где кинематография-де имеет более широкую базу. Давление публицистов этого толка было настолько сильным, что самые яркие таланты на время ему подчинились.

Статистический анализ, однако, явственно показал, что в тот период в чехословацком кинематографе было нарушено нормальное равновесие, что на картины «экспериментального характера», которым в остальном мире отведено поле короткометражного и любительского кино, не только расходовалась большая часть материальных средств, но в работе над ними были заняты и самые талантливые творческие кадры, в то время как зрительный зал обычного кинотеатра отдавал предпочтение широкому потоку обычной продукции. Говоря иными словами, была допущена серьезная, опасная ошибка в определении предмета не только киноведения, но и кинопрактики.

В противовес этому формируется мнение, что характер фильма как средства массовой информации является одной из его специфических черт. Именно в кино

можно найти достаточно доказательств того, что понятие «высокое искусство» в значительной степени классово, идейно дифференцировано и что эта дифференциация не предусматривается экстенсивностью зрительного зала. Возьмем хотя бы брюссельскую анкету 1958 года, в которой приняли участие 117 кинокритиков из 26 стран с целью определить двенадцать лучших фильмов мира из имеющегося фонда кинематографии. В таблицу попали «Броненосец «Потемкин» (100 голосов), «Золотая лихорадка» (85), «Похитители велосипедов» (85), «Страсти Жанны д'Арк» (78), «Великая иллюзия» (72), «Алчность» (71), «Нетерпимость» (61), «Мать» (54), «Гражданин Кейн» (50), «Земля» (47), «Последний человек» (45), «Кабинет доктора Калигари» (43). Здесь только одно или два названия подтверждают тезис о необходимости делить потенциальные возможности кино на два разделенных потока, один из которых будет де поить мутной водой огромные массы ограниченных людей, а второй — освежать горными ручьями горстку посвященных.

Весь опыт развития мирового кино в его лучших образцах опровергает подобное деление. Его классиками являются — и опять здесь можно сослаться на брюссельское голосование, на этот раз относительно режиссеров — Чаплин (250 голосов), Эйзенштейн (168), Клер (135), Де Сика (125), Гриффит (123), Форд (107), Ренуар (105), Дрейер (99), Штрогейм (93), Пудовкин (91), Мурнау (90), Флаэрти (82). Социально-революционные картины, острые общественно-критические комедии, камерные драмы, отражающие актуальные темы времени, превратились благодаря серебряному экрану в произведения, которые при помощи своих идей, материала, выразительных средств, технических возможностей объединяют симпатии, интересы людей разных стран, наций, рас. Именно в этой способности интегрировать массы и заключена одна из главных черт кино, а то, что эту способность можно легко использовать для демагогии, само по себе еще не является причиной разделения двух его различных течений.

Если мы будем рассматривать предмет своего исследования как одно из средств массовой информации, то мы тем самым одновременно вступим на необъятную территорию общей теории телекоммуникации. Бурный технический прогресс пока что делает невозможным достаточный обзор и спокойный прогноз. Высказываемые пророчества противоречат одно другому. Сэр Герберт Рид в статье «Малоразвитые мышцы и пустое искусство» (из сборника «The World in 1984», вышедшего в издательстве Колдер в 1964 году) говорит, что «искусство в историческом смысле слова тем временем исчезнет. Уже в 1964 году мало кто читает книги ради удовольствия; люди скорее их «используют» или даже на них «смотрят» (в книгах будет все больше иллюстраций и все меньше текста). Поэзия, эта таинственная деятельность, исчезнет совершенно. Беллетристика, которая и теперь теряет значение формы развлечения, придет в упадок, и единственными писателями будут сценаристы телевидения. Стиль в любой отрасли искусства будет считаться анахронизмом, подобно орнаменту в архитектуре. Театры, видимо, останутся как место тренировки актеров, но ни один драматург не будет для них писать; спектакли будут делаться таким образом, чтобы актеры входили в «ситуацию», в которой они должны будут «импровизировать» решение. Сохранятся легкие виды опер, поскольку они носят развлекательный характер, а такие композиторы, как Бетховен, Вагнер и Стравинский, будут преданы забвению.

Остается неясным, переживет ли живопись сегодняшнюю фазу действенной картины. Она требует мастерства, а его не так-то легко достичь. Художественные школы уже сейчас не дают себе труда даже сделать вид, что в них чему-то учат, начинает даже исчезать пассивная радость от искусства, что могут подтвердить и торговцы картинами. Это не такая уж радостная перспектива для искусства, хотя все больше и больше будет художников в смыс-

ле, употребляемом в промышленности по производству развлечений. Свет будет везде, кроме мыслей человека, а беспрерывный грохот заглушит падение последней цивилизации».

Оставим ужас перед апокалиптической перспективой аристократам. Вероятно, так они себе представляют конец собственного класса и хотят внушить свой страх всему обществу. Во время технической революции телевизионная связь, а вместе с ней и кино, станут продуктивными ценностями общественного развития. В настоящий момент было бы бессмысленно научно разбирать все существующие, возможные и предполагаемые модификации фильма. Поэтому давайте выделим из многих значений слова «фильм» фильм как средство массовой информации. Он определяется, кроме всего прочего, одним существенным качеством. Им является эстетически квалифицированный метод производства, необходимый для того, чтобы фильм смог выбраться за рамки какого-то частного, чисто прикладного значения и мог обращаться не к индивидуализированным адресатам, а к самому широкому кругу зрителей.

Фильм стал современным методом репродукции и интерпретации реальности, новым видом визуальной связи, новой формой языка. Он необходим людям своей конкретностью, своей способностью документировать и открывать физическую реальность, вступать в спор с иллюзиями и предрассудками. Наука о фильме, рассматриваемом с этих позиций, имеет большое значение.

III

Понятие фильма как средства массовой информации для нужд киноведения необходимо еще больше расчленять, классифицировать. Найти генеральный principium divisonis не просто. Здесь предъявляют свои права кинопромышленность, техника, торговля, творчество и прокат.

Прежде всего обратимся за помощью к кинематографической практике. Здесь фильмы делятся по самым различным принципам. Особенно распространена и совершенно элементарна классификация по длине картин. Она имеет свое практическое значение. Кинопленка длиной в несколько метров предназначена, например, для рекламы; из различных сюжетов складываются киножурналы. Следующей ступенью при классификации фильмов по длине является короткометражный фильм. При более подробном изучении мы смогли бы обнаружить взаимосвязь между короткометражными фильмами и определенной кинотехникой, процессами, жанрами. Большинство мультипликационных или кукольных фильмов тоже имеет так называемый короткий метраж, то есть — от нескольких десятков до нескольких сотен метров. Международный стандарт определяет максимальный предел для таких фильмов в 600 метров. Следующий этап — среднеметражный фильм длиной от 600 до 1800 метров. Так называемый «длинный» или полнометражный фильм со средним временем демонстрации девяносто минут имеет длину 2500—3000 метров; в этом метраже делается подавляющее большинство художественных фильмов. Как правило, фильм с двойным по сравнению с этим метражом, если речь идет об одной тематической композиции, называется двухсерийным. И, наконец, ряд фильмов, произвольно связанных одним или несколькими главными героями, называется серией.

Другое очень распространенное деление исходит из техники съемки и демонстрации. Известны фильмы классического формата, фильмы широкоэкранные, панорамные; в зависимости от других технических качеств они делятся на стереоскопические, черно-белые и цветные, звуковые и немые и т. д. И все это имеет свое значение для киноведения. Достаточно напомнить временный эстетический регресс, который был вызван открытием звука в кино.

Деление в зависимости от места производства не является нейтральным, безразличным предмету киноведения. Общественная система, в которую входит данная

продукция, оказывает непосредственное влияние на качество произведения. Это влияние благодаря промышленно-торговому характеру кинематографии является более прямым, более ощутимым, чем в других областях искусства.

Международный Карлововарский фестиваль до середины шестидесятых годов, выбирая фильмы на конкурс, делил их на фильмы развитых в кинематографическом отношении стран, которые участвовали в основном конкурсе, и на особую категорию, куда входили произведения молодых, развивающихся кинематографий. Есть фестивали, которые собирают «opera prima», первые произведения кинорежиссеров. Другие фестивали носят политический характер, являются смотром продукции определенной нации или государства, области или части света и т. д.

Фильмы классифицируются с политической точки зрения, ибо по самой своей специфике кино является действенным видом оружия идеологического наступления.

В этом утверждении ничего не меняет тот факт, что очень часто шкалой идеологического определения злоупотребляют неквалифицированные люди, что эта шкала часто и несправедливо отождествляется с эстетической оценкой.

Другой очень распространенной классификацией — мы ее встречаем в критических статьях, публикуемых в периодической печати,— является деление в зависимости от эстетического качества. Принимается как неизбежное зло большая часть продукции киностудий Запада: она считается браком. К особой категории, на полступени выше, относят фильмы, снятые с минимальными затратами, как правило, без участия известных актеров; еще на полступени выше стоят коммерческие фильмы, которые заранее отказались от художественной амбиции и в которых мысль, сюжет, оформление, актеры заранее подчиняются одной цели — предложить зрителю солидный кинотовар. В американском жаргоне существует даже подходящий для этих фильмов термин: B-pictures.

И только над всем этим проводится черта, дальше и выше от которой некоторые специалисты готовы принимать к сведению фильм как художественную ценность.

Приведенную классификацию мы могли бы назвать вертикальной, глубинной. Она, видимо, стоит ближе всего к задачам киноведения, развивающегося на почве общественных наук.

Нет необходимости приводить примеры других возможных классификаций, особенно тех, которые похожи на классификацию в других художественных дисциплинах. Исключение составляет жанровая характеристика. Ее можно было бы назвать горизонтальной классификацией. Она необычайно богата и имеет несколько вариантов. Достаточно, если мы попытаемся перечислить различные виды комедий, которые могут быть сатирическими, лирическими, музыкальными, эксцентрическими (crazy), гротесковыми, трагикомическими, развлекательными.

IV

Все перечисленные виды классификаций существуют на практике. Отличие их друг от друга определяется функцией избранного деления. Именно потому, что кино — это средство массовой информации, его классификацию необходимо проводить с различных точек зрения. Все эти классификации действительно существуют на практике и будут нам очень полезны при фильмологических рассуждениях. Но они, видимо, не могут служить нам генеральной классификацией. Она будет обусловлена технико-творческими параметрами, которые явно и однозначно с учетом общественно-научной проблематики лучше всего делят материал фильма как средство массовой информации на три группы.

В одной из групп у нас будут сосредоточены фильмы, которые в целом называются мультипликационными, то есть кукольные, рисованные, теневые и т. д. Эти филь-

мы имеют одну важную общую черту. Все они в процессе основного творческого и производственного процесса используют трюковую основу съемки. Мультипликация, оживление неживого — вот элемент, который их наглядно отличает от второй группы.

Во вторую группу входят фильмы документальные в самом широком смысле слова. Они делятся на научно-популярные и собственно документальные. Подлинность снимаемого объекта, подлинность процессов, подчеркивание этой подлинности — один из признаков, который отличает фильмы документальные от фильмов мультипликационных. Документальный фильм отражает или изображает реальный мир, конкретное событие, исторических лиц или ситуацию.

От фильмов мультипликационных и документальных нужно отличать третью большую группу, самую популярную в глазах зрителей и наиболее для них притягательную — так называемые художественные фильмы. Уже само название говорит о том, что в данном случае является главным признаком, отличающим их от мультипликационных и документальных. Речь идет об использовании в этих фильмах средств театрального искусства, особенно актеров, диалога, оформленного эпизода, драматического сюжета.

Наша схема, состоящая из трех групп, помогает определить задачи фильмологии. Они чаще, чем в других областях искусствоведения, будут сосредоточиваться на изучении серий фильмов, составленных по различному принципу. Эти серии будут составляться с помощью вспомогательной классификации, о которой мы уже говорили. Это будут фильмы мастерской одного автора (Эйзенштейн, Бергман, Куросава), или нескольких авторов, связанных одной эстетической программой (нью-йоркская школа), разных жанров (например, вестерны), политических программ, тем (фильмы о молодежи) и т. д.

Мультипликационные, документальные и художественные фильмы разделены довольно свободной границей, и очень часто элементы одного вида обогащают фильмы других групп. И не только тогда, когда автор сам умышленно нарушает границу. К режиссерам мирового класса принадлежит Карел Земан, для которого элементы художественного и мультипликационного фильма равноценны: они и придали оригинальность картинам «Тайна острова Бек-Кап», «Барон Мюнхаузен», «Два мушкетера». Мультипликация зачастую является вспомогательным средством для раскрытия идеи документального фильма (движущиеся графики, рисованные схемы химических реакций), кинематографический трюк «анонимно» решает ряд сценарных проблем художественного фильма.

Мы могли бы окончить разговор о предмете киноведения. Нами установлено, что предметом киноведения является ф и л ь м к а к с р е д с т в о м а с с о в о й и н ф о р м а ц и и. Мы решили отказаться от мысли рассматривать ф и л ь м к а к з а п и с ь, ибо это понятие было бы слишком широким, мы отказались от искусственного ограничения предмета киноведения только произведениями киноискусства. Экспонированная кинопленка, которая используется как средство массовой информации,— вот что является предметом киноведения.

Исходя из практики, мы попытались найти классификацию своего материала.

Мы удостоверились в том, что различные классификации, исходящие из различных функций, являются вспомогательным средством при фильмологических рассуждениях. Сюда относится классификация по длине, по использованной технике, по способу производства, по эстетическим качествам, по жанрам, по политическим взглядам. В заключение разбора различных классификаций мы подошли к классификации по видам, вытекающей из структуры фильма в качестве средства массовой информации. Мы убедились снова, что фильмы образуют три группы: художественные, документальные и мультипликационные.

V

Мы определили предмет киноведения. Теперь необходимо приступить к рассмотрению того, как изучать избранный нами предмет. В конце XX века только коллектив, который способен одновременно решать многие задачи, может обеспечить полет космического корабля на Луну и обратно, пересадить в новую среду орган, проследить движение мысли, ее миграцию от действительности в творческий процесс, в открытие и снова в действительность и таким образом ответить на сложные вопросы сознания человека, вступившего на необъятную территорию научно-технической революции. Кино является ее интегрированной составной частью и одновременно противовесом, поскольку оно предоставляет человеку, окруженному миром машин-автоматов, неисчерпаемый источник искусства при помощи той же машины-автомата.

Фильмология будет приспосабливать и комбинировать для своих нужд исследовательские методы различных дисциплин. Из них на передний план выступают три процесса, существующих и на территории остальных видов искусства, но в кино играющих основную роль. Первый из них, поскольку другого более подходящего термина не существует, мы можем назвать компилятивным методом. Ибо если творческий подход к некоторым частным, уже известным теоретическим положениям, их новая организация в стройную систему приводит к новым выводам, если все это опрокидывает уже известные постулаты и объясняет нерешенные или неразрешенные до сих пор проблемы, то такой метод имеет право на существование. Доказательством этого могли бы быть все известные попытки обработать историю мирового кино. Большое количество материала, недоступность или необъятность всей суммы произведений вынудили Ж. Садуля, У. Грегора, Э. Паталаса, А. Найта, многих других авторов заимствовать характеристики и мнения (зачастую вместе с существенными ошибками), которые содержались в теоретической литературе.

Другим общим методом, значение которого в кино выражается более отчетливо, чем где-либо в другой отрасли, является сравнительный метод. Значение его велико уже потому, что кино — искусство синтетическое, питающееся источниками и опытом других видов искусства. Ученому приходится иметь дело с трудоемкими научными работами сравнительного характера, проводящими параллели между кино и литературой, кино и театром, кино и музыкой, кино и изобразительным искусством.

Огромное значение имеет сравнительное изучение фильмов, созданных в различных исторических условиях и социально-экономических системах, в различных политических режимах и в национальных группах. В нашей критической практике и научных изысканиях мы делим фильмы на социалистические и капиталистические. Сравнение неореалистических произведений и некоторых фильмов, возникших у нас в этот же период, видимо, дало бы возможность выдвинуть обобщение, имеющее глубокое значение, и направить неквалифицированные определения качества, выдвигаемые без учета этого различия.

Элементарными сравнительными теоретическими работами, как правило, являются соображения о различиях между игрой театрального актера и актера кино. Они плавают в водах эссеистики, им посвящаются личные исповеди мастеров и мемуарная литература. Если бы игра актера перед камерой ничем не отличалась от игры театрального актера, то это означало бы отрицание существенных специфических черт киноискусства. Есть актеры — к ним, например, относится Чарли Чаплин,— которые защищают эту точку зрения. Им возражает практика кино, вполне успешно использующего непрофессиональных актеров, которые только приспосабливают свой психофизический аппарат к данному герою. Наконец, дети, играющие в кино, убедительно опровер-

гают легенду об идентичности актерской игры в кино и в театре.

У специалиста по эстетике кино нет библиотеки, в которой он смог бы найти киноверсию «Поэтики» Аристотеля, «Гамбургской драматургии» Лессинга, «Парадокса об актере» Дидро, «Моей жизни в искусстве» Станиславского. Зато уникальную возможность для самостоятельных размышлений ему подготовило кино. Сравнительный анализ может послужить опорой для эстетических выводов. Давайте сопоставим роман Толстого «Война и мир», оперу Прокофьева и два последних киноварианта. Давайте возьмем почти два десятка киновариантов «Гамлета» и его побочных детей, столько же Йозефов Швейков и многих других граждан мира из фонда культуры. Сравним один и тот же мотив, кочующий со страниц романа на сцену и потом в кино. Давайте разберем два фильма, у которых похожая схема действия, родственная формальная организация. Сравним сценарии, готовые произведения, отклики критиков и зрителей. Сравнительный метод приведет нас к плодотворным выводам, которые обогатят кинопрактику.

Следующее место в иерархии методов занимает метод, который имеет право называться «точным», ибо даже самые абстрактные рассуждения должны были бы опираться на статистические факты. Вопрос количества и его отношения к качеству очень часто попадает в поле зрения киноведа. Возьмем современную проблему чехословацкой кинематографии, у которой пока нет предпосылок для практического решения вопроса объема продукции. Проблема состоит в следующем: являются ли эти неполные четыре десятка художественных фильмов в год оптимальным количеством, или, может быть, выгоднее снизить это количество, или, напротив, нужно это число увеличить до полного использования производственных мощностей (пока что мы сдаем павильоны в аренду) и полного использования творческих сил (бездельничает у нас не один режиссер, многие операторы могли бы снимать вдвое больше, невозможно полностью загрузить профессиональных киноактеров).

В кинопрокате и торговле использование статистики считается вещью само собой разумеющейся. Точно так же необходима статистика для рассуждений киносоциолога. Вернемся к вспомогательной классификации по длине фильма. Под действием ряда моментов пришла в движение структура свободного времени; необходимо найти соотношение между свободным временем и его использованием в широком ассортименте предложений, среди которых киносеанс занимает не последнее место.

Кино — это искусство каждого дня. Наша молодежь ходит в кино в среднем раз в неделю, то есть примерно 50 раз в год. Если принимать во внимание, что в последние годы, когда суббота и воскресенье заполнены другими развлечениями и в кино ходят в основном в будние дни, то длина сеанса должна быть приспособлена ко времени, которым располагает человек, к распорядку его рабочего дня. В кино ходят прямо из учебного заведения или с работы и, конечно, не в накрахмаленных рубашках. Иногда киносеанс продолжается больше обычных двух часов, но только в исключительных случаях публика выражает желание согласиться с превышением обычной нормы продолжительности. Если мы хотим найти ответы на вопросы об оптимальной продолжительности сеанса, о времени начала сеансов, о том, в какие дни или даже месяцы лучше проводить премьеры, то их надо искать в цифрах и только в цифрах статистического обзора.

Количество фильмов, которое производится в год, и сравнение этой цифры с количеством демонстрируемых иностранных фильмов, количеством кинотеатров и мест в них, кривая посещаемости — вот поле деятельности для киноведа, независимо от того, занимается ли он национальной или более широкой проблематикой, хочет ли он написать монографию или оценить важность течений, стилей и тенденций киноискусства. Все это должно учитываться им даже тогда, когда цифровые данные

служат ему только для ориентации и в тексте не фигурируют. Для того чтобы математическое определение стало точным, чтобы неопозитивизм не заслонял нам подлинное познание, мы должны привести качественно-количественные доказательства. Другими словами, точность — это единство качества и количества. Философские рассуждения особенно ценны в киноведении, если они сосредоточивают в своем фокусе не одно, а целый ряд произведений или определенное течение в мировой кинематографии. А философу, сравнивающему влияния той или иной школы, необходима помощь статистических данных о количестве созданных фильмов, о круге зрителей, к которым обращено то или иное произведение.

Группа киноведов Чехословацкого киноинститута некоторое время назад начала проводить очень интересную работу. Она приспособила для своих целей анкету, по которой в середине шестидесятых годов ЮНЕСКО определяло характер киногероя в мировой кинематографии. Научные сотрудники просмотрели все художественные фильмы, выпущенные за полвека существования чехословацкой кинематографии; каждому из главных героев просмотренных фильмов они «задали» несколько сот вопросов (пол, возраст, социальное положение, образование, классовая принадлежность, любимые занятия, отношение к семье и т. п.). Ответы были обработаны на счетной машине, которая предоставила точные цифры для рассуждений социологов о том, каким образом в зависимости от политико-экономического развития в течение пятидесяти лет менялся образ человека на экране.

Игра цифр может натолкнуть и на другие интересные выводы. Давайте вновь вернемся к продолжительности сеанса. «Сладкая жизнь» Феллини более чем в два раза превысила среднюю норму художественного фильма. Длина картины 4 тысячи 742 метра, время демонстрации — два часа сорок девять минут. Превышение нормы преследуют свою цель; речь идет об умышленной профанации эротических мотивов, которые, по мысли автора, должны стать противны зрительному залу, вызвать у него ощущение скуки от пустой жизни высшего общества. Противоречие между необычным материалом, дающим возможность миллионам зрителей заглянуть в личную жизнь десятка тысяч праздных, и между художественным методом, обесценивающим это впечатление в силу чрезмерной продолжительности, придает произведению необычное, исключительное напряжение. Этот пример не единичен, но не всегда подобное нарушение длины фильма оправдывает себя. Ряд так называемых авторских фильмов, в которых лимит времени превышается скорее произвольно, нежели из эстетических принципов, пострадал от этой творческой свободы или, точнее говоря, недисциплинированности, ибо зрители своим малым интересом вынесли им совершенно определенный приговор. Монументальному фильму Висконти «Леопард» в ЧССР не помогли ни известный литературный источник, ни Клаудиа Кардинале, Ален Делон и Берт Ланкастер, ни демонстрация на фестивале трудящихся в 1965 году. Характерно и то, что режиссеры таких отличных фильмов, как «Вот придет кот» и «Лимонадный Джо» только по категорическому требованию иностранных покупателей, а не следуя замечаниям специалистов и критиков, вооружились ножницами. «Метр как единица измерения эстетики» — так могло бы называться одно из насущно необходимых эстетических исследований.

Приведем еще один пример продуктивности комбинации естественно-научного и общественного методов изучения кино. Уже во второй раз на идентификационном семинаре для работников фильмотек, который соберется в ЧССР поздней осенью 1970 года, будут сопоставляться данные химического анализа эмульсии неизвестного кинотрывка с классификацией художественных и технических элементов кадра (костюм, стиль актерской игры и режиссуры, освещение и движение камеры, реквизит и

другие детали). Целью этой работы является определение возраста фильма, места его производства, его авторов и, наконец, определение его места в системе классификации. Автором технического метода является англичанин Г. Браун; метод, в котором главным образом учитывается содержание, разработан чехом М. Фрида. Частое использование естественно-научных способов исследования будет существенно отличать киноведение от родственных наук, в то время как метод сравнения будет сближать его с ними.

На первый взгляд кажется отдаленной возможность для киноведа искать необходимые выводы путем эксперимента, но экспериментального метода требует промышленно-техническая основа фильма. Киноведение должно исходить из практических экспериментов.

Менее всего, по-видимому, экспериментальный метод может заинтересовать экономиста. И все-таки, в прошедшие десятилетия, когда наступление телевидения снизило примерно наполовину выручку в кинотеатрах кинематографически наиболее развитых государств, именно экономисты выступили за новые методы демонстрации фильмов. Они радикально изменили дислокацию кинотеатров, дифференцировали их типы — от открытых залов для автомобилистов до современно оборудованных камерных залов. В новых технических условиях стереокино оказалось неудавшимся экспериментом, но зато техника широкого экрана и широкого формата помогла вернуть зрителей в кинозал.

Социологическим экспериментом является и наша попытка дифференциации зрительного зала кинофестиваля трудящихся. Репертуар был разделен на две части — для летних, зеленых кинотеатров и осенних, где демонстрировались более сложные фильмы. Так называемые предпремьеры, с помощью которых проверяют на зрителях киноклубов эстетически сложные, часто спорные, на первый взгляд, маловыигрышные фильмы — это тоже социологический эксперимент. Частные методы — заполнение анкет, коллективные и индивидуальные беседы, звуковая и оптическая запись реакции зрительного зала — также предоставляют нам солидную базу для исследований и подтверждают объективные выводы.

Особенно ценны для киноведческой работы эстетико-теоретические эксперименты. Сергей Эйзенштейн назвал свою «Генеральную линию» («Старое и новое») экспериментом для миллионов. У миллионов он успеха не имел, новаторский взгляд режиссера на коллективизацию советского сельского хозяйства зрители в конце двадцатых годов сочли за экстравагантность, но сегодня этот монтаж лирических, гротесковых и патетических образов стал учебным пособием. Марфа Лапкина, обычная женщина из отсталой деревни, которая перед камерой вспомнила некоторые минуты своей жизни, вошла в историю кинематографии как первый непрофессиональный актер — «типаж», а само слово «типаж» вошло в международный кинолексикон. В это же самое время гораздо более узкий круг зрителей был свидетелем демонстрации «Андалузского пса» Луиса Буньюэля. Немой короткометражный фильм, снятый непосредственно перед введением звука, на экраны обычных кинотеатров так и не вышел. Способность выразить средствами кино захватывающие сюрреалистские видения Буньюэль доказал позже, существенно усилив эмоциональность киноизображения путем расширения выразительной палитры киноязыка.

Независимо от того, используем ли мы один из методов или их комбинацию, в киноведении действуют те же законы, что и во всякой другой науке. Если свободный поток размышлений над фильмом не желает быть пустой игрой и столь же пустым проявлением интеллекта, пережевыванием уже высказанных мнений, то творческая часть киноведческой работы должна основываться на прочной базе «черной» работы. Прежде всего среди этой научной «поденщины» нужно выделить основательное знание материала. «Тот, кто не знает, что он

хочет найти в материале, не найдет там ничего»,— предупреждал своих учеников Зденек Неедлы. И пусть не покажется банальным утверждение, что ученый должен знать фильмы не только по просмотровому залу или монтажному столу, где он подвергает их лабораторному анализу, не только по фестивальным просмотрам, где реакция на них обусловлена чрезвычайными условиями, но и по среде, где фильмы р е а л и з у ю т с я, в полном смысле этого слова, по зрительному залу обычного кинотеатра.

Если мы пришли к единому мнению, что киноведение относится к области общественных наук, то из их известного деления мы и должны исходить при поисках методологических основ. Следующий вопрос состоит в том, в каком именно аспекте, в какой именно области уже известных нам общественных дисциплин мы будем искать общий знаменатель для своей работы.

В первый круг таких вопросов, по-видимому, входит эстетическая проблематика. Примем за аксиому утверждение, что эстетика является наукой о возникновении, существовании и действии красоты и ее модификаций. В этом случае киноэстетика будет изучать сложную сеть взаимоотношений между многочисленными элементами избранного фильма или группы фильмов, будет искать объективные связи своего предмета с действительностью отраженной и с действительностью, от которой отталкивается фильм. Специалист по эстетике кино будет задавать вопрос, какие информационные признаки содержатся в фильме, какие объективные сведения он предлагает нам. Большое количество элементов и разнообразие их в кинопроизведении в значительной степени осложнят его работу. Очевидно, его обязанностью будет после рассмотрения отдельных элементов синтезировать их действие, изучить их взаимную гармонию и, наконец, вынести общую оценку. В последние годы основным вопросом считалась проблема «киноязыка», которая, с одной стороны, пересекается с теорией информации, с другой — с семантическим анализом.

Эли Фор уже в 1934 году пишет в статье «Мистика кино»: «...все великие движения человечества не могут обойтись без стихийно выдуманного языка, выражающего тот душевный ритм, который определяет это движение. Впоследствии они настолько интегрируются с этим языком, что становятся единым целым».

В эстетических размышлениях над фильмом проблемы эстетической нормы, функции и качества получают новое звучание. Стремление современного искусства или хотя бы некоторых его течений пропагандировать как главное, решающее качество оригинальность, уникальность, неповторимость в кинематографии сомнительно. Возможность репродукции, точнее говоря, множимость оригинала и связанное с этим массовое воздействие на зрителя, по-новому ставит вопрос о функции произведения. Кроме того, целый ряд эстетических норм тесно связан с технической стороной производства, и соблюдение или нарушение их создает диалектическое напряжение иного характера, чем в классических видах искусства. Все вышесказанное не отрицает доминирующего положения в кинематографическом художественном факте эстетического качества. Однако это качество следует понимать не как необходимость подчинить все элементы произведения эзотерически высоким требованиям, а как организующий фокус, общий знаменатель, который одновременно служит признанию фильма в практически необъятном зрительном зале.

Если «сознание человека не только отражает объективный мир, но и творит его»*, то и художественное произведение является частью объективного мира. И только из него, а не из впечатлений критика или зрителей, должен исходить в своем анализе специалист по эстетике. То есть речь идет о том, что эстетическая работа должна исходить из объективно существующего мира, чтобы можно было проводить параллели между миром, представленным в

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 29, стр. 194.

художественном факте, и объективным миром.

Непосредственно соприкасается с эстетическим подходом к предмету киноведения теоретический аспект. Киноискусство в значительной степени связано с открытиями нового времени. В этом нас может убедить программа обучения студентов в киноинститутах, в которую входит ряд чисто технических дисциплин. Студентам необходимы хотя бы элементарные познания в области оптики, акустики, механики, химии. Из теоретических аспектов внимание прежде всего уделяется отдельным выразительным средствам кино в связи с горизонтальной и вертикальной классификацией. Речь идет об аналитическом процессе, определяющем удельный вес и функцию того или иного элемента в произведении, об определении законов работы представителей отдельных кинематографических профессий. При этом в полной мере действует парадокс, что чем теория теоретичнее, тем она практичнее. Мы не станем понимать законы творчества, его нормы и правила как застывший кодекс. Характер совершенно неизменных правил будут носить только технико-практические формулы, хотя и их нарушение может быть оправдано творческим экспериментом. Азбука кинопрофессии предусматривает всего семь главных творческих работников съемочного «штаба»: режиссер, оператор, художник-декоратор, директор картины, звукооператор, гример и монтажер. Для наших целей этот список нужно дополнить еще сценаристом, композитором и актерами. Основной круг своих интересов теория кино сосредоточивает именно на этих профессиях.

Кино только-только стало взрослым. И все-таки уже теперь проблемы кино нужно изучать с исторических позиций. Историки кино по сравнению с историками театра, музыки, живописи имеют уникальную возможность: среди нас еще живут люди, которые помнят первые шаги кино; кинопроизведение продолжает жить в бесконечное число раз размножаемом оригинале; нам еще доступны почти все документы, свидетельствующие о первых, начиная с конца прошлого века, десятилетиях истории кино.

Проблематику кино с исторической точки зрения мы изучаем, конечно, не только потому, что под рукой у нас все необходимые документы, но и потому, что фильм как эстетическое явление стареет гораздо быстрее, чем произведения классических видов искусства. Из-за своей фотографической сущности он очень тесно связан с реальностью и гораздо быстрее выходит из моды, быстрее становится архивным материалом, чем это может произойти и происходит, например, с литературным или музыкальным произведением. Пришло время, когда после существующих работ по истории кино, которые часто являются результатом опыта и знаний отдельных лиц, исторические исследования должны стать плодом объединенного труда целых коллективов, а для решения международных задач — даже коллективов интернациональных.

Попытаемся подвести итог основным выводам, к которым мы пришли в Чехословацком киноинституте, когда начали работу над четырехтомной «Историей чешской и словацкой кинематографии». Мы исходили из намерения создать научную историю кинематографии, а не нечто вроде героизации или апологии отдельных личностей и поколений, не рекламный проспект на экспорт или идеологический комментарий к спорным эпизодам истории. Если для художника произведение является конечной целью его труда, для политика — одним из важнейших инструментов идеологического влияния, для прокатчика — товаром, а для зрителя — предметом, доставляющим удовольствие, то для историка искусства оно является звеном в цепи развития.

Результат обработки сведений из истории чешского и словацкого кино в значительной степени зависит от характера категорий, с которыми мы непосредственно приступаем к этой обработке. Как мастера Возрождения при помощи сетки переносили

на полотно пейзаж, так и мы теперь, желая придать изобразительному материалу форму понятий, зависим от «сетки» представлений, понятий и оценок, при помощи которых классифицируем и оцениваем материал. Мы ставим перед кинотворчеством некое зеркало понятий, которое, однако, должно быть объективным и не должно искажать действительность. Ибо история кино будет отражать нам только то, что мы сами способны в ней увидеть.

Чем сложнее какой-либо предмет, тем труднее определить его однозначно, и чем больше у него основных функций, тем более необходимо учитывать его многозначность. Даже если мы примем во внимание только самые существенные функции кино, то уже в первом приближении мы сможем охарактеризовать кино при помощи шести решающих признаков-функций. Кино — это язык, товар, искусство, массовое средство связи, техническое устройство, средство воспитания. Однако перед нами немедленно встанет вопрос, должны ли мы историю кино понимать и обрабатывать, как историю его отдельных аспектов, и не будет ли она в этом случае представлять собой композицию из истории шести признаков-функций кино. Каждая такая частная история кинематографии представляла бы значительную ценность и ее легче было бы обрабатывать, поскольку отдельные аспекты кино более или менее взаимно перекликаются с определенными научными дисциплинами. Так, эстетика изучает художественную часть фильма, экономика — понятие фильма как товара, социология и социальная психология — его употребление в качестве массового средства связи, техника — фильм как результат технического процесса, педагогика — фильм как воспитательное средство, а семиотика — общие проблемы киноязыка.

Такое деление, возможно, было бы простым, но это препарирование кинематографа исключало бы единый подход к фильму. Только сумма знаний специальных отраслей науки о кино составляет фильмологию, науку о кино; иными словами, история кино должна охватывать всю плоскость действия фильма, должна считаться с многообразием его функций и исходить из цельного взгляда современного киноведения на фильм. Она должна быть историей отдельных функциональных аспектов, структурных изменений и общественного действия фильма.

В ЧССР есть редкая возможность изучить историю кинокультуры одного из европейских народов с богатыми традициями, где можно наблюдать важные для Европы XX века проблемы изменений общественного устройства и динамики исторического процесса. Кроме того, у нас есть возможность успешно решить эту задачу с точки зрения полноты и совершенства, ибо наша национальная кинематография не настолько богата и обширна, чтобы это могло затруднить ее изучение, подобно тому, как это происходит с более крупными кинематографиями.

Жизнь фильмов коротка, но область их немедленного общественного воздействия может быть достаточно обширной и значительной. Мы уже неоднократно упоминали, что кинооригинал теоретически может быть размножен бесконечное число раз. Премьера фильма может в одно и то же время проводиться в самых удаленных уголках мира. Констатация этого банального факта ведет к выводу, что в киноведение вместе с прочими очень важными аспектами входят аспекты и социологический и социально-психологический. В сложную игру сил вступают географические, антропологические, политические, религиозные, экономические, национальные и технические факторы.

Социолог, в отличие от специалиста по эстетике, будет определять, какие стороны произведения выступают на передний план в контакте с различными группами и слоями зрителей, будет искать положительный или отрицательный смысл в сопоставлении элементов произведения и их общественной реализации. Этот круг вопросов киноведения будет затрагивать теорию связи и массовой культуры. Кино в совре-

менном обществе может удовлетворять две основные потребности человека: оно служит ему опорой для ориентации в ценностях и удовлетворяет, по-настоящему или фиктивно, его потребность в эмоциональном и художественном переживаниях.

Зритель не вооружен научными знаниями в области кино. Его неотъемлемое право воспринимать из произведения то, что соответствует его классовой, национальной, возрастной и прочим принадлежностям. Зрители не раз проявляют эмоции не там, где этого желал бы автор, а в определенных условиях их реакция прямо противоположна смыслу произведения. «Мост» Бернгарда Викки — безжалостная картина о фанатизме нацистов в последние дни второй мировой войны. В одной из сцен фильма солдат, бывший в дозоре и следивший за приближающейся частью американцев, без какого-либо смысла выпускает автоматную очередь в американского танкиста; тот умирает в муках. В ЧССР пришлось запретить показ картины молодежи до 15 лет, поскольку стихийной реакцией на эту сцену был смех детей, которым незнакомы ни боль смерти, ни ужасы войны.

Социология делит для своих целей анонимную массу зрительного зала по самым разным направлениям и изучает отношение различных групп зрителей к отдельным частям фильма. Зрительный зал и метаморфозы вкусов и пристрастий зрителя — главная ее тема. С одной стороны, на решающие тенденции, меняющие массу зрителей, большое влияние оказывает само произведение, особенно некоторые его элементы — герой, его исполнитель и жанр фильма. С другой стороны, на зрителей влияют изменения политико-экономической карты мира, прежде всего после 1945 года, перемены в образе и в стиле жизни. Качественные и количественные изменения функции и структуры свободного времени также коренным образом связаны с различными сторонами развития кинематографии.

Союзником социологии кино является психология. У нее своя специфическая задача в расшифровке сложной суммы индивидуальных творческих усилий, выливающихся в возникновение коллективного произведения. Перед психологом, наряду с наблюдением за творческими процессами, открывается широкое поле деятельности в изучении их результатов. Сила воздействия фильма тем больше, чем интенсивнее произведение проникает к зрителю. Догматическое злоупотребление фикцией о среднем зрителе так же вредно, как и теория об абсолютном процессе расщепления зрительного зала, в конечном итоге узаконивающая существование небольших групп «посвященных».

«Инструктивный» характер многих фильмов стимулирует быстрый рост преступности среди молодежи. Точно так же обстоит дело и с сексом. Эротические мотивы для кино перестали быть «табу». По своей наглядности и широте шкалы они недалеко ушли от индийской антологии любви «Кама Сутра», хотя кино в редких случаях достигает культуры этого классического произведения. Чаще всего эротика является способом заманить в кинотеатр максимальное количество зрителей.

И, наконец, последний неизбежный аспект киноведения вытекает из экономики. Культура вообще, и искусство в частности, не слишком любят слово «экономика», ибо они располагают ценностями, которые не могут быть измерены золотом; опыт в этой области довольно горек, и из истории мы знаем, что материальные условия творчества в руках правящего класса или отдельных лиц неоднократно бывали в буржуазном мире поводком, на котором строго держали художника.

И все-таки именно поэтому экономический аспект относится к искусствоведению. Доходы от картин с участием Брижитт Бардо, полученные в 1960 году Францией, превзошли доходы от экспорта автомобилей марки «Рено». Если кинематография не сможет сама составить баланс, в котором будет учтена дальнейшая спецификация статей производства, вместо нее этот баланс составят те, для кого кино является

товаром, теряющим в промышленно-торговом механизме характер культурного достояния. Этот круг вопросов особенно остро стоит в социалистических странах, где зачастую практика работы со своим репертуаром и репертуаром капиталистических стран, различные формы международного сотрудничества — гастрольные поездки актеров и предоставление определенных услуг для совместных постановок,— развиваются стихийно и иногда вопреки собственным интересам социалистической культуры.

К аспектам эстетическому, теоретическому, историческому, социологическому и психологическому (в отличие от положения в театре, музыке или литературе) добавляется еще один.

Кино, кроме всего прочего, вещь очень дорогая в прямом смысле этого слова: кинопроизведение не в последнюю очередь измеряется и в денежных суммах. Например: почти ни один чехословацкий фильм не окупает себя эксплуатацией у себя «дома». Производственная и прокатная сторона кинематографии является одним из движущих факторов в ее общем развитии. В кино очень агрессивно проявляется функциональность или дисфункциональность затраченных средств. Для производства фильма совершенно необходимы средства, которые общество выделяет из своего бюджета. Эта проблема не волнует ни писателя, ни живописца. Общество уже смирилось с тем, что оно тратит средства на театр, что оно сравнительно большие суммы в качестве необходимых инвестиций вкладывает в концерты. Не совсем так обстоит дело с кинематографией. Поэтому экономический аспект будет играть особо значительную роль в фильмологических рассуждениях.

VI

Пять различных аспектов киноведения значительно осложняют работу киноведа. Работа специалиста по эстетике кино обречена на неудачу, если он не умеет основательно ориентироваться в теории, социологии, истории и экономике кино. Только свободная ориентация во всех этих аспектах обеспечивает возможность кропотливо работать по специальности, хотя многообразие их значительно затрудняет выбор рабочей проблемы.

Отдельные дисциплины искусствоведения — эстетика, социология, история, экономика — переносят свой уже сложившийся метод и в кино. Они навязывают ему свой опыт, традиции, богатую литературу, заполняющую библиотеки. К тому же, многие киноведы учились в мастерских театра, литературы, изобразительного искусства.

Пришло время повторить, что только точно уяснив предмет, можно определить метод его изучения. Кино, понимаемое как средство массовой информации, должно постоянно комбинировать эти методы. Мастера кабинетного исследования принадлежат прошлому: такое комплексное явление, как кинематограф, можно охватить с научных позиций только с помощью широкого метода и объединенных сил группы ученых, изучающих избранную проблему в различных аспектах.

Мы совершили экскурсию по территории фильмологии, сознавая, что нам предстоит идти по еще неведомой стране. И все-таки мы не зря потратили время и энергию. Научный подход к проблеме является предпосылкой успеха, хотя он и не может его гарантировать. Более того, научный метод порой даже может сбить с толку там, где для ответа на вопрос достаточно обычного здравого смысла и где псевдонаучная конструкция, обвешанная гирляндами высоких слов, заслоняет элементарную правду. Кино, часто используемое в капиталистическом мире как предмет для политических и экономических спекуляций, нередко попадало и попадает в противоречивые ситуации.

Не удивительно, что киноведение для некоторых практических работников кинематографии часто оказывается неудобным партнером. И все же его развитие необходимо. Оно является надежным противо-

ядием от туманностей критических впечатлений, которые ежедневно заполняют рубрики газет и журналов. Оно является противовесом стихийному развитию кинематографической практики, которая подвергается многостороннему давлению сил, не всегда действующих из лучших побуждений.

Жить одним днем, в своем углу — этому не место в обществе, которое планомерно определяет свои ближайшие перспективы и пытается с помощью футурологии заглянуть за далекие горизонты будущего. Наука в этих условиях — вещь необходимая, если только мы не хотим, чтобы план превратился в волюнтаристскую директиву, а футурология — в болтовню дельфийского оракула.

Методом исследовательских работ в области кино является марксизм-ленинизм. Это, конечно, не значит, что цитаты из классиков могут заменить собой киноведение. Труды классиков марксизма-ленинизма служат ученому-киноведу компасом, ибо в них выражены истины, ставшие аксиомами. Кроме того, марксизм-ленинизм является методом, который вдохновляет науку на творческий подход к изучаемому предмету. И, наконец, многие страницы из произведений К. Маркса, Ф. Энгельса, В. И. Ленина непосредственно способствуют объяснению многих проблем кинематографии, возникших в буре общественных переворотов, которые повлекла за собой культурная революция и которыми отмечен XX век.

Прага

Перевод с чешского Ю. КОЗЛОВОЙ

От редакции

Публикуемая статья известного чешского теоретика и историка кино Станислава Звоничека представляет собой опыт обобщения исследовательской работы, ведущейся в чехословацком киноискусстве, и печатается в порядке обмена научной информацией между киноведческими институтами и другими научными учреждениями социалистических стран.

Экранные вести ● Экранные вести ● Экранные вести

27 августа в кинотеатре «Мир» москвичи увидели два фильма, привезенные в СССР словацкими кинематографистами в связи с 26-й годовщиной Словацкого национального восстания. Перед началом просмотра зрителям была представлена делегация словацких кинематографистов.

Режиссер Цтибор Ковач много и плодотворно работает в жанре документального фильма. На просмотре была показана его лента «Словацкое народное восстание». Ценные документальные кадры оживили исторические события тех лет.

Начавшееся 29 августа 1944 года восстание возглавили коммунисты Карл Шмитке и Густав Гусак. Заместителем начальника штаба восстания К. Шмитке был советский офицер Османов. Немецкий генерал Бергер поклялся подавить восстание в несколько дней. Прошли недели, а патриоты продолжали мужественно сдерживать натиск гитлеровских дивизий. Этот успех стал возможен благодаря активной поддержке восставших Советской Армией: не только оружие, боеприпасы и продовольствие — боевая бригада, сформированная на территории СССР из чехов и словаков, была направлена в центр восстания. С ходу, едва высадившись из самолетов, вступали солдаты в бой за родную землю. В жестоких сражениях с превосходящими силами фашистских войск рождалось боевое братство чехословацкого и советского народов. И хотя в октябре 1944 года восстание было разгромлено, хотя смерть ходила по деревням и городам в облике немецких карателей, борьба продолжалась. Народ не сложил оружия, началась партизанская война. Фильм еще раз подчеркнул, что долгожданное освобождение от врага чехословацкому народу принесла Советская Армия.

Второй фильм, показанный словацкими кинематографистами называется «Медная башня» (автор сценария Иван Буковчан, режиссер Мартин Холлы). В фильме снимались Эмилия Вашариова, Штефан Кветик, Иван Мистрик, Иван Рашняк. Фильм рассказывает о современной молодежи и поисках ею места в жизни.

За рубежом

XVII МЕЖДУНАРОДНЫЙ КИНОФЕСТИВАЛЬ В КАРЛОВЫХ ВАРАХ

Людвик Свобода,
Президент ЧССР

Великая миссия киноискусства

Как уже сообщалось в советской прессе, XVII Международный кинофестиваль в Карловых Варах посетил Президент Чехословацкой Республики Людвик Свобода. Во время пребывания на фестивале он дал интервью специальным корреспондентам газеты «Руде Право» и Чехословацкого телеграфного агентства, которое мы публикуем:

— Товарищ Президент, общеизвестно, что Вас интересует все, что у нас происходит. В чем Вы видите значение чехословацкой кинематографии?

— Кино — очень важный вид искусства. Оно воздействует на широкие массы зрителей, в первую очередь на молодежь. Молодые люди, хотят они этого или нет, находят в произведениях киноискусства не только развлечение, но и много жизненных примеров, а также героев, на которых они хотели бы походить. В этом смысле на кино, как массовое искусство, ложится громадная ответственность. Мне кажется — я, конечно, не специалист по вопросам киноискусства,— но все же мне кажется, что будет полезно, если наши фильмы будут показывать молодежи и зрителям вообще не только жизнь, но и ее перспективы. Ведь жизнь, несмотря на все осложнения, небезысходна. Искусству, и в том числе на первом месте кино, следовало бы поддерживать все хорошее, что есть в человеке. Тем самым оно отображало бы жизнь перспективно, с доверием и оптимизмом, помогая осуществлять то, к чему стремится руководство нашей Коммунистической партии и государства. У нас нет никаких причин видеть жизнь в черном освещении. Перспективы, оптимизм, надежда — именно это, по-моему, лучшее, что есть в социализме. И это, мне кажется, должно наполнять и социалистическое искусство.



Президент ЧССР Людвик Свобода

— Ваше посещение — высокая честь для Карлововарского международного кинофестиваля этого года. Разрешите поэтому спросить Вас, как Вы лично смотрите на подобного рода мероприятия вообще и на нынешний фестиваль в частности?

— Как вы знаете, мы в Чехословакии в высшей степени заинтересованы в обмене культурными ценностями и в развитии культурных связей. Богатство и значимость культурных достижений, с которыми на наш фестиваль пришли страны социализма, несомненно, будут способствовать делу дальнейшего взаимного познавания, взаимопонимания, а тем самым и укрепления нашего братского содружества. Точно так же и на участке киноискусства мы преодолеем все недоброе, что у нас имело место в недавнем прошлом, когда некоторые люди стремились нарушить эти здоровые взаимоотношения, столь полезные для развития культуры каждой из наших стран. Все мы, несомненно, рады, что в фестивальном конкурсе участвуют творческие работники многих стран. Такой широкий обмен и связи между работниками киноискусства могут стать знаменательным вкладом в дело достижения согласия между людьми и укрепления дружбы между народами, как это весьма верно выражает лозунг Карлововарских фестивалей.

Широкий контакт между работниками киноискусства всех стран, сердцу которых дороги идеи гуманизма и прогресса, может, несомненно, принести только пользу развитию мирной жизни на нашей планете.

Иржи Пурш,
Председатель комитета фестиваля в Карловых Варах, Генеральный директор Чехословацкого фильма



Обращение к участникам фестиваля

XVII Международный кинофестиваль в Карловых Варах начинается. На этой традиционной международной встрече творческих работников, политиков, продюсеров, теоретиков, критиков, кинозрителей и вообще друзей киноискусства снова состоится очная ставка различных эволюционных течений разных стран света.

Мы решили проводить нынешний Международный кинофестиваль под традиционным лозунгом «За благородство во взаимоотношениях между людьми, за вечную дружбу народов». Мы планировали его также с учетом того, что он проходит в юбилейный год, когда мы отпраздновали 25-ю годовщину победы над фашизмом. Поэтому вполне логично, что мы включили в общую программу фестиваля ретроспективный смотр наиболее выдающихся фильмов, посвященных тематике освободительной борьбы и борьбы с фашизмом. В нынешнем юбилейном году мы вспоминаем также 100-ю годовщину со дня рождения гениального Владимира Ильича Ленина. Поэтому мы включили в программу фестиваля фильмы, посвященные этому славному юбилею.

В начале нынешнего года ряды чехословацких кинематографистов навсегда покинул народный артист Иржи Трнка. В память о нем мы показываем на нынешнем фестивале ретроспекцию его кинотворчества.

В информационной секции фестиваля мы попытались представить новые выдающиеся кинопроизведения так, чтобы общая программа фестиваля дала возможность его посетителям и участникам познакомиться со всеми новинками киноискусства последнего периода. Надеемся, что это наше намерение увенчается успехом. Насколько нам удастся осуществить его, смогут оценить прежде всего участники фестиваля; острое перо киножурналистов, кинокритиков и теоретиков, несомненно, не оставит этот вопрос без внимания.

В нынешнем году мы празднуем также 25-ю годовщину национализации нашей кинематографии. Здесь представляется возможность подвести итоги и произвести оценку того, насколько нам — киноработникам Чехословацкой Социалистической Республики — удалось за последние 25 лет выполнить основное задание, которое социализм поставил перед нашей кинематографией, то есть создавать социалистическое киноискусство, которое было бы источником познания и развлечения для наших зрителей, а одновременно явилось бы и солидным вкладом в дело развития общего культурного уровня нашего социалистического общества.

Значение нынешнего Карлововарского фестиваля, равно как и фестивалей предыдущих, усиливается тем, что над ним

взяло шефство само Правительство Чехословацкой Социалистической Республики. Этот акт является выражением положительного отношения нашего Правительства к развитию международных культурных связей, как важного средства взаимопонимания между творческими работниками разных стран.

Разрешите поэтому, уважаемые наши гости, участники XVII Международного кинофестиваля, сердечно приветствовать вас в Карловых Варах от имени Комитета фестиваля, от имени руководства чехословацкой кинематографии и пожелать вам приятного пребывания, а также больших художественных переживаний и впечатлений при просмотре конкурсных и внеконкурсных фильмов.

Во время Карлововарского кинофестиваля нашему корреспонденту А. Зоркому довелось встречаться и беседовать с участниками киносмотра и членами жюри МКФ. Сначала разговоры не касались конкурсных фильмов, так как арбитры фестиваля не имеют права делиться впечатлениями о картинах до тех пор, пока ими не будет вынесено окончательное решение. После объявления итогов наш корреспондент вновь встречался со своими собеседниками (за исключением французской актрисы Мари-Жозе Нат), и тогда разговор коснулся и фестивальной программы.

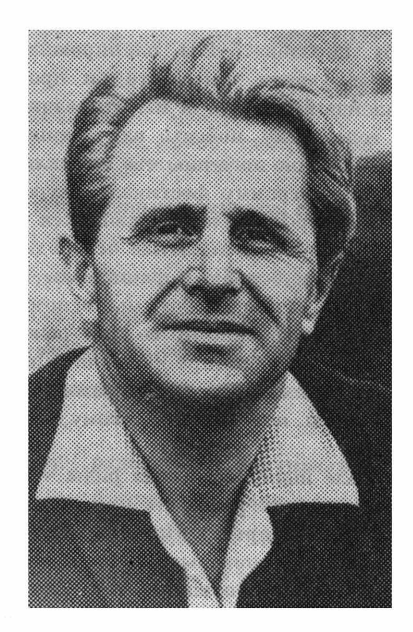
Собранные вместе, эти интервью дают достаточно полное представление о задачах XVII Карлововарского киносмотра и о проблематике его конкурсной программы.

Джеймс Олдридж
(Англия)

„Кино стучится в мои двери"

— Какие причины, кроме официального приглашения работать в жюри, побудили вас приехать на Карлововарский фестиваль?

— Мне кажется, что очень много людей на Западе не хотели, чтобы этот фестиваль состоялся. Можно сказать, что именно поэтому я и приехал сюда. Итак, первая причина — политическая. А вторая — интерес к тому, что мне удастся увидеть на экране. Я надеялся, что фестивальная кинопрограмма даст нам новый взгляд на самих себя, напомнит, что все мы живем на одной планете и должны как-то разрешить свои проблемы — каждый сам по себе и все вместе. Могу теперь сказать, что мои надежды оправдались.



Фильмы Карлововарского смотра состязаются в свободной и благородной обстановке, в которой с полной очевидностью происходит выявление того, кто сумел сказать

людям о себе больше, чем другие. Лично меня привлекает то, что картины социалистических стран рассказывают о своих народах, стремятся вскрыть общественные процессы, объяснить, **как и почему** они происходят. В большинстве западных картин не существует такой тенденции.

Наши проблемы очень разные. Я это ощущаю хотя бы по себе. Когда мы с друзьями из социалистических стран вместе смотрим ваши картины, я чувствую, что не все понимаю в них и что мои коллеги замечают это.

Разность фильмов, разность отправных точек в творчестве — вот что больше всего меня поражает.

На Западе совершенно иная реальность. Наша задача — разрушить то, что уже непригодно, что полностью плохо, и создать нечто новое. Как совершить это? Как способствовать этому творчеством? Возьмите хотя бы в литературе и кинематографе Англии период «рассерженных». Он уже в прошлом, но принесенная им польза несомненна. Я считаю, что тема индивидуального сопротивления, протеста была в тот период очень важна для нас.

Но вот волна «рассерженных» пошла на убыль. Что же взамен? Сейчас все более заметно звучит в литературе и на экране тема класса трудящихся. Появляются фильмы, показывающие социальные условия жизни, протест не одиночек, а класса, как такового. Наши современные молодые люди уже не столь заинтересованы в индивидуальном бунте. В этом суть перемен. И сегодня такие тенденции характерны не только для литературы и искусства Англии, но и для скандинавских стран.

— Какими фильмами вы могли бы подтвердить свое рассуждение?

— Я думаю, первый пример это «Кес», завоевавший Гран-при на Карлововарском фестивале. Быть может, для многих зрителей из других стран он не покажется фильмом социального контекста. В нем на поверхности как будто лишь моральные сентенции. Но надо учитывать нашу ситуацию. Напомню, что рабочий класс не относился с большим доверием к бунту «рассерженных молодых людей». Существовало определенное отчуждение между трудящимися и интеллектуалами. Фильм «Кес» помогает его преодолеть.

Он начинает разговор с позиций, понятных и близких именно рабочему классу. В этом фильме есть прекрасное здание школы и вполне сносные жилищные постройки. Мальчик, герой фильма, кажется, имеет все, что может ему дать социальное обеспечение. Но тем не менее оказывается, что оно ничего ему не может дать. Это тонко прочитывается в картине. Англичане любят говорить осторожно. У нас не принято говорить «конечно», у нас говорят: «Я полагаю, что да». Такова и интонация «Кес».

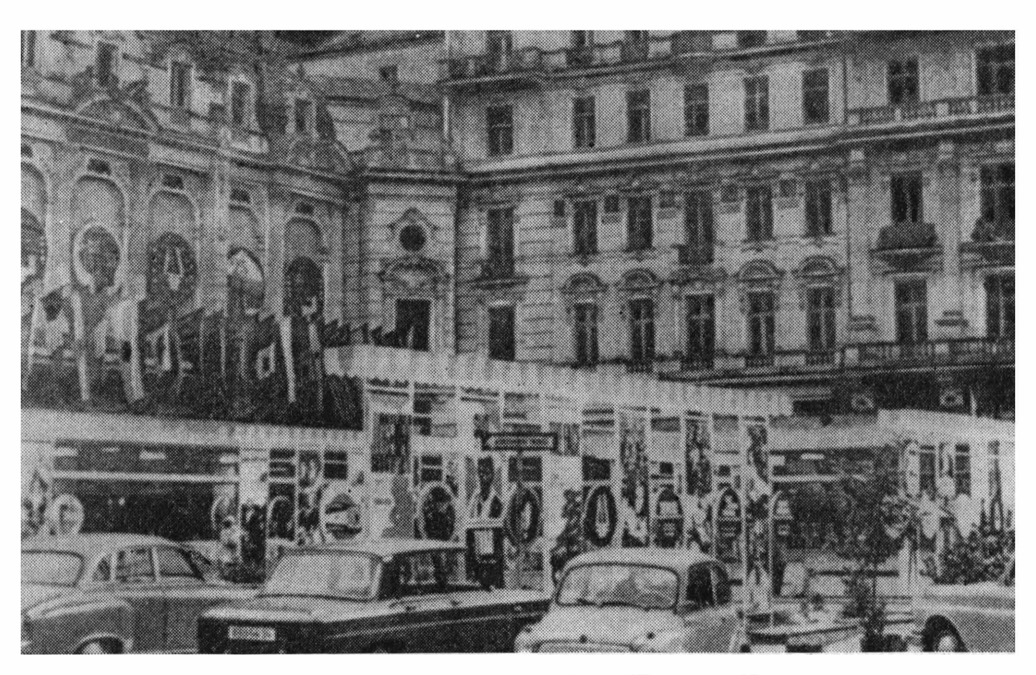
В этом фильме есть, на мой взгляд, два прекрасных эпизода. Во-первых, сцена футбола. Это традиционная английская «болезнь», любимое развлечение рабочих. Но здесь, в эпизоде школьного футбольного матча, режиссер очень метко показывает, как игра становится коррупцией. Тут и грубость, и наглое мошенничество, и жестокое подавление слабого. Спортивная зарисовка становится острой социальной картиной... Во-вторых, сцена, когда старший брат убивает сокола. Почему он это делает? Не оттого, что он плохой, бессердечный человек. Нет, этот парень воспитан обществом, его законами. Он убивает птицу за то, что его лишили выигрыша в тотализаторе. Эта сцена о многом говорит английскому зрителю.

— Вы начали этот разговор размышлением о возможности взаимопонимания между художниками разных стран. Как вы представляете себе пути к этому?

— Если б на кинофестивалях я мог единолично давать премии, я бы самую главную дал тому, кто придумал бы, как это наилучшим образом делать. Если бы я был министром культуры социалистической страны, я бы создал специальную лабораторию, которая изучала бы, какие социалистические фильмы найдут наиболее широкий отклик на Западе.



На фестивальной премьере советского фильма «У озера»



Отель «Москва-Пупп», в котором проходил XVII МКФ в Карловых Варах

Ваша цель — строить новое общество. Наша — разрушить старое. Принципиальной разницей этих целей и определяется, по-моему, разность в творческом подходе, да и в самом восприятии искусства. Это, действительно, трудная проблема. Но ее надо решать. И когда, например, я смотрю советские фильмы, я стараюсь поставить себя в ситуацию советского человека, я становлюсь советским, смотрю на экран с вашей убежденностью, чтобы лучше вас понять...

— Испытывали ли вы подобные чувства на просмотре фильма «У озера»? Могли бы вы представить Лену Бармину, которую сыграла Наташа Белохвостикова, героиней одной из ваших книг?

— Да. Я выводил подобные характеры в своих книгах. Иные мои друзья сомневались в том, что такие люди вообще существуют. И я рад был встретиться со столь жизненной героиней фильма Герасимова.

Кстати, то, о чем говорит советский режиссер в картине «У озера», по-своему сказано в «Кес». Ведь и в английском фильме герой пытается сохранить красоту не только для себя, но и потому, что она составляет часть нашей общей жизни.

Относительно фильма «У озера». Я не согласен со способом художественного изложения в этой картине, но разделяю ее основные чувства и мысли. Я продолжаю и сейчас думать об этом фильме. Это значит, что фильм задевает за живое. Думаю, что лучшая его часть связана с образом отца и с замечательной игрой актера Олега Жакова. Я бы хотел увидеть юную Наташу Белохвостикову в какой-либо картине через два года. Ей еще не хватает актерского опыта. Пока что успех ее роли это прежде всего результат работы Герасимова.

— В какой мере ваши будущие творческие планы связаны с кинематографом?

— Кино постоянно стоит у моих дверей, на пороге моего дома. Но когда я начинаю работать над новой книгой, я выглядываю за дверь и говорю: уходи прочь. Мне часто предлагают экранизировать мои книги. Но я хочу сохранить политический контроль в процессе такой работы. Поэтому часто я отказываюсь от предложений и предпочитаю оставаться зрителем.

Андре Торндайк
(ГДР)

„Достойный предмет творческого диалога“



Для кинохудожников ГДР Карлововарский смотр, так же как и Московский, имеет особое значение. На капиталистических фестивалях не представляется наша продукция. Только здесь мы имеем возможность демонстрировать в конкурсных программах свои картины.

В Карловых Варах я уже в седьмой раз. Трижды мне была оказана высокая честь

показать здесь свои картины. А на нынешнем фестивале я участвовал в работе жюри.

Естественно, мне хотелось бы поделиться своими мыслями об увиденном. Прежде всего хочу сказать об общей тенденции фестивального смотра. Многие фильмы, которые мы смогли посмотреть, демонстрировали стремление художников раскрыть перед нами духовное, этическое и моральное лицо человека. Человека определенного общества, в котором художники живут и работают. Этот интерес к современности, к ее социальным и нравственным проблемам был проявлен буквально всеми странами — участницами фестиваля.

Начну с фильмов нашего, социалистического лагеря. На первом месте здесь безусловно картина «У озера» Сергея Герасимова. Серьезный вклад в исследование современного положительного героя виден и в польском фильме «Скважина» молодого режиссера Анджея Кондратюка. В кинолентах «Приговор» (Венгрия) и «Соль черной земли» (Польша) ощущается стремление художников на историческом материале раскрыть моральные и этические стороны взаимоотношения людей. А это всегда имеет актуальное значение. Поэтому и наш фильм «На пути к Ленину», рассказывающий об идейном становлении молодого героя в эпоху революции, и болгарский фильм «Черные ангелы», посвященный подвигу молодежи в борьбе с фашизмом, представляются мне, каждый по-своему, серьезными произведениями.

Говоря о фильмах западных стран, я бы начал не с «Кес», а с итальянской картины «С нами бог». В ней с большой художественной силой раскрыто отвратительное лицо офицеров-профессионалов из империалистических армий. В этом фильме прочерчена прямая преемственная связь между военщиной немецкого нацизма и сегодняшнего агрессивного блока НАТО.

Английский фильм «Кес» очень гуманистичен. С болью и волнением показывают художники одиночество мальчика из бедной семьи, убожество выпавшей на его долю жизни. С художественной точки зрения это сделано прекрасно, эмоционально, выразительно.

Жизнь молодого человека в капиталистических странах — тема нескольких фестивальных картин. На меня произвело глубокое впечатление то, как показано в фильмах Швеции, Финляндии, ФРГ уничтожение всякой человечности и глубоких чувств во взаимоотношениях молодежи, которая живет в этих странах. В шведском фильме «Янки» героиня почти не в состоянии даже элементарно выражать свои чувства и мысли. Не свидетельствует ли это о страшной бедности ее духовного мира?

Я очень сожалею, что в этих талантливых фильмах все же не ощутил голоса художников, размышляющих над тем, как изменить жизнь? Я не нашел в них альтернативы: как остановить уничтожение человека?

И, вновь возвращаясь мыслями к нашим фильмам, я с радостью замечаю, как широко и свободно выявляется в них все богатство идей художников. Особо следует оценить отвагу и смелость кинематографистов, рассказывающих о перспективах исторического развития человечества. «У озера», «Скважина», «На пути к Ленину» — все эти фильмы стремятся показать мышление и способ жизни людей в новых условиях, в новом обществе. И это необыкновенно ценно.

XVII Карлововарский фестиваль стал смотром фильмов социального звучания и глубоких раздумий о нравственных проблемах общества. Я задаю себе вопрос: свойственна ли эта направленность именно социалистическому фестивалю или в ней одновременно отражаются и более общие процессы современного кинематографа? Ответ непрост. Здесь, в Карловых Варах, это так было. И, я думаю, это должно было бы стать заметной тенденцией мирового киноискусства наших дней. Это одна из самых благородных задач, стоящих перед художниками.

Для большого социального кинематографа важно найти соответствующие эстетиче-

ские формы. Множество фильмов, выходящих на Западе, взывает к низким инстинктам человека. Из таких картин полностью выпадает этический момент. И мы не должны равнодушно смотреть на это. Все ожидания и интересы западной публики довольно долгое время направлялись лишь в дурную, низменную сторону. Этот процесс происходит и сейчас.

Я считаю, что кино — это не дидактика. Но мне часто вспоминаются слова Брехта о том, что мышление принадлежит к числу самых интересных увлечений человека. И я надеюсь, что прогрессивные художники всех стран обязательно обретут в своих картинах качества, отвечающие этому определению Брехта. Я хочу сказать, что кино, очевидно, всегда останется для людей развлечением. Но весь вопрос в том, что является предметом этого развлечения. На Карлововарском фестивале кинематографистами был найден достойный повод для творческого диалога.

Многие фильмы, увиденные здесь, вызвали во мне творческую зависть, заставили вспомнить, что я член жюри лишь на время, а режиссер и практик — на всю жизнь.

Замыслов и самых ближайших планов у Аннели Торндайк и у меня много. Мы документалисты и стремимся отражать в своих фильмах главные события времени. В будущем году Социалистическая Единая партия Германии празднует свое 25-летие. Об этом расскажет наш новый фильм.

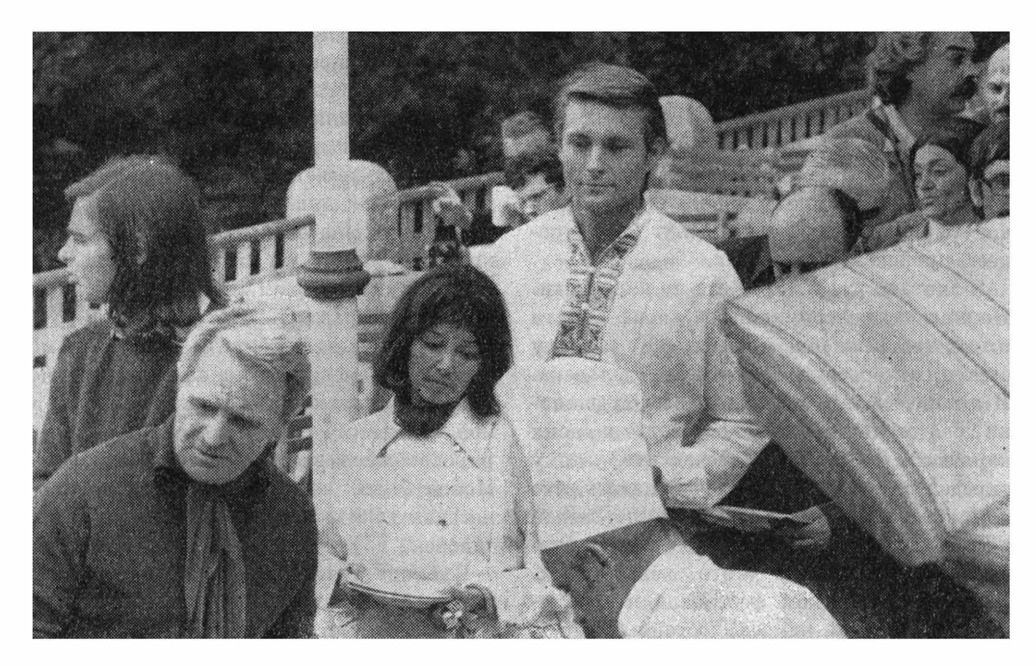
Кроме того, нам предстоит работа еще над одним фильмом очень значительной темы. Он расскажет о дружбе и сотрудничестве ГДР и СССР во всех областях — в науке, культуре, технике, образовании. Это сотрудничество необыкновенно важно для будущего нашей страны. СССР — наш главный друг и партнер в мире. Отсюда и огромное влияние этих наших связей на общественное развитие ГДР.

Уже несколько лет (и это отвечает задачам предстоящих фильмов) мы ищем, буквально мучаем себя, отыскивая синтез, который объединил бы значительное содержание и увлекательную форму повествования. Этот синтез мы пытаемся найти именно в документальном кино. Такими видятся нам пути развития этого жанра. В русле этих поисков мы работали и над фильмом «Дневник немецкой женщины», показанном на Московском кинофестивале, и над картиной «Владимир Ульянов-Ленин», демонстрировавшейся здесь, в Карловых Варах. Может быть, нам понадобится еще много лет для таких поисков... И хотя я старый человек, но убежден, что их надо вести.

Публицистический фильм должен избавиться от статичности, от застывших кинематографических приемов.

Мы пытаемся обогатить наши новые фильмы драматургически. Чтобы в зрительном зале было напряжение. Чтобы простейшее, наиболее ожидаемое оказалось бы невозможным. Чтобы зритель не знал в начале, чем кончится фильм. Да, мы хотим найти метод повествования, который с первых же кадров держал бы зрителя в напряжении. Поэтому все наши размышления начинаются с драматургии. Затем возникают проблемы техники: это и использование широкого формата и стереофоническая акустика.

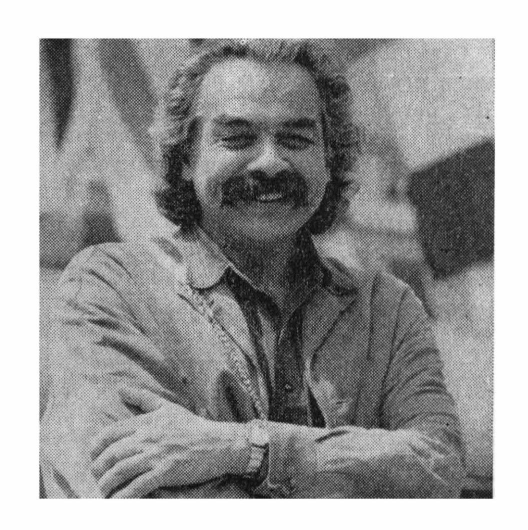
Но главным всегда остается мысль, идейный смысл произведения, которому и служит яркая зрелищная форма. Главное для нас — философские и политические взгляды, которых придерживаются коммунисты и от которых мы никогда и ни в чем не отступим.



Минуты отдыха. Однако писателю Д. Олдриджу (первый слева), актеру Д. Ф. Лоу (в центре) и режиссеру А. Р. Годою (крайний справа) даже во время обеда на «Оленьем прыжке» приходилось давать интервью журналистам

Гости из Индии на улицах Карловых Вар

Армандо Роблес Годой
(Перу)



„Нас должны объединять светлые, справедливые идеи“

Недавно мою страну постигла катастрофа. Размеры жертв и убытков, которые она принесла, я еще не знаю. Я должен напомнить, что среди ее первых жертв была группа чешских и словацких альпинистов, наших братьев. Едва мир узнал, что произошло, многие страны пришли нам на помощь, причем нередко люди приносили личные жертвы: несколько аргентинских пилотов погибли во время спасательных работ, а советский самолет пропал без вести недалеко от Лимы.

Как счастливо и гордо было бы человечество, если бы только добрые справедливые побуждения управляли людьми и странами! Однако на той же земле льется кровь. Люди способны на прекрасные дела, и люди же угнетают и убивают других, равнодушные к судьбам других людей. И так было всегда, с самого начала нашей истории: и в феодальную эпоху и при капитализме.

Но я знаю и другое. Всегда существовали в мире добрые силы. Те, что помогли Перу в страшные дни землетрясения. Те, что спешат людям на помощь, когда это необходимо, когда в их доме беда. Как счастливо и гордо было бы искусство, как много оно могло бы сделать, если б направляло общество только к этой цели, если б оно воспевало и утверждало ценность человека.

В наше время, когда киноискусство и литература раздвигают границы, настежь раскрывают окна наших домов и показывают нам мир, жизнь других народов и общественных коллективов, мне хотелось бы, чтобы мой фильм «Зеленая стена»* стал хоть небольшой щелочкой, которая позволила бы нам видеть человека, живущего своей, быть может, ничем не замечательной жизнью,— жизнью, которую можно погубить, но можно и сделать прекрасной, жизнью, которую мы почти не видим, но которая является единственной, невозместимой, которую мы обязаны прежде всего уважать.

С большим волнением я отправлялся в далекий путь на Карлововарский кинофестиваль. Мне очень хотелось узнать, как будет воспринята здесь моя картина. И я мечтал, чтобы зрители увидели в ней образ моей родины, смогли бы понять душу ее простых людей, познакомиться с их нелегкой, наполненной трудностями и борьбой жизнью. Раньше я был сценаристом и критиком, но и этот опыт не спас меня от фестивальных волнений. Свой фильм я видел 63 раза и потерял к нему всякую восприимчивость. Но и это не сделало меня спокойным. Когда смотришь конкурсные картины, невозможно избавиться от сознания, что и твой фильм входит в соревнование.

* Фильм А. Р. Годоя «Зеленая стена» получил премию и медаль СИДАЛК — Международного кинокомитета по делам искусства — за изображение с художественным чутьем и гражданской ответственностью проблем социального прогресса своей страны.

Существует много фестивалей, где бикини играют бо́льшую роль, чем фильмы. Их организаторы и праздная публика имеют свой «взгляд» на кинематограф: они мечтали бы избавить искусство от серьезности, мечтали бы трусики и бикини знаменитых кинозвезд надеть на Антониони и Трюффо, на всех настоящих художников. На таких фестивалях происходит процесс дегенерации искусства...

Я хотел бы сказать моим чехословацким друзьям: «На этом фестивале я нахожусь в вашем доме. Он приветлив и гостеприимен, а уровень фильмов очень высок».

Мне хотелось бы подчеркнуть особую важность серьезных творческих кинофестивалей для таких стран, как Перу, где кинематограф еще очень молод и заинтересован в обмене опытом, в диалоге с кинематографистами всех стран мира. Поэтому я так ценю возможность участия и в Карловарском кинофестивале, и в Московском, с которым у меня связаны незабываемые воспоминания.

Я уезжаю из Карловых Вар, думая о своей новой работе. Существует проект копродукции с чехословацкими кинематографистами. Будущий фильм должен рассказать об одной из самых ярких страниц народно-освободительного движения в Перу. Хосе Габриель Кондарканки за 60 лет до Боливара, приняв имя последнего инка Тупак-Амару, поднял в стране мощное движение против испанского владычества. Индейские повстанцы захватили большую часть Перу. Тупак-Амару отменил подушную подать, заменил чиновников-испанцев выборными лицами из числа самих индейцев. И хотя восстание было жестоко подавлено (испанцы четвертовали Тупак-Амару, его жену и дочь, истребили десятки тысяч индейцев), образ народного героя и сегодня служит символом стремления к свободе и справедливости. В настоящее время в Уругвае существует движение, носящее имя Тупак-Амару.

Мне хотелось бы сделать этот рассказ понятным и близким простым людям из разных стран. Нас должны объединять светлые, справедливые идеи. В этом вижу смысл искусства, смысл своей работы и смысл этой прекрасной встречи, состоявшейся на чехословацкой земле.

Александр Новогрудский
(СССР)

„Зарницы нового искусства“



Карлововарский Международный фестиваль стал широким смотром прогрессивных сил мирового кинематографа. Множество интересных картин оказалось в поле внимания жюри, и разгорелись горячие дискуссии. Их острота определялась тем, что в жюри были представители 11 стран, люди разных кинопрофессий и идейных убеждений. Я полагаю, что в практике нашей

работы важно не только голосование и его результат, но сами творческие дискуссии, участники которых хотели бы победить не числом голосов, но, действительно, общим мнением. Жюри Карлововарского киносмотра приняло решение единогласно. А в практике международных фестивалей такое бывает очень редко.

О чем же заставляют задуматься фильмы, показанные на карлововарском экране?

Мне кажется, что на наших глазах происходит процесс возрождения на новой основе тенденций героического романтизма. Еще недавно в кинематографиях некоторых социалистических стран иногда как бы брался под сомнение и даже высмеивался героический характер. Здесь же в ряде конкурсных фильмов он утверждается на материале современности и истории. Я это ощутил и в «Скважине», и в «Черных ангелах», и в фильме «На пути к Ленину». Причем характерно, что во всех этих кинолентах действуют молодые герои.

Премированные фильмы социалистических стран удивительно различны в жанровом и тематическом отношении. Их отличают высокое художественное качество, всякий раз ярко выраженная индивидуальность художника. Каждая картина вносит нечто новое, свое в широкую панораму фильмов. И это очень примечательно, интересно, если думать о социалистическом искусстве, которое недруги обвиняют в нивелировке личности художника.

В названных мною фильмах обнаруживается чрезвычайный интерес художников к осмыслению философских и нравственных проблем времени. Здесь намечаются общие рубежи поисков — от фильма зрелого мастера Герасимова до картины дебютанта польского режиссера Кондратюка (хотя, на мой взгляд, «У озера» шире и серьезнее по проблемам). В этих картинах поблескивают зарницы нового искусства.

Я называл лишь премированные фильмы. Но возьмите бразильскую ленту «Хозяин земли». В том же балладно-песенном строе — на совершенно иных географических широтах — решается и польский фильм «Соль черной земли». В обоих фильмах нас привлекает общественный темперамент художников. Своеобразную перекличку можно почувствовать и между английской картиной «Кес» и перуанской — «Зеленая стена». Эти фильмы продолжают лучшие традиции неореализма, традиции социально ангажированного кинематографа уже на совершенно иной почве современной действительности.

Как же сопоставить творческие итоги Карлововарского фестиваля с общим процессом современного кинематографа? Есть два взгляда, два критерия оценки уровня кинематографического творчества. Одни понимают под ним некое «среднеарифметическое» от потока фильмов. Другие считают, что глубинные процессы легче проследить по вершинам. Я придерживаюсь второй точки зрения. И думаю, что большинство фестивальных картин отражает вершинный уровень национальных кинематографий. «У озера» и «Скважина» — определенно. А «Кес», на мой взгляд, знаменует собой переход от позиции «рассерженных молодых» к искусству большей социальной активности.

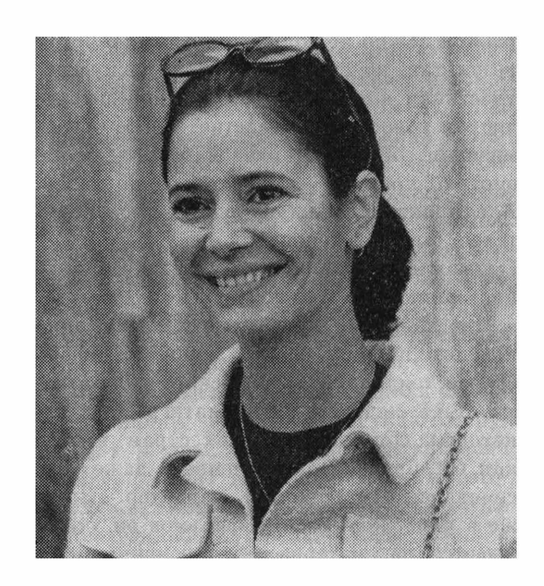
Я говорю об открытиях, которыми мы обязаны XVII Международному Карлововарскому фестивалю. Но именно здесь один французский журналист задал мне традиционный вопрос: «Что вы думаете о кризисе мировых кинофестивалей?».

Так вот, я думаю, что кризис кинофестивалей это не глобальная и не всеобщая проблема. Нельзя говорить о «кризисе вообще». Надо исследовать каждый конкретный случай. Скажем, фестиваль нынешнего года в Западном Берлине был сорван из-за грубого политического нажима, который пытались оказать на его организаторов представители США. В Канне, в 1968 году, был взорван коммерческий буржуазный фестиваль. Но я вовсе не думаю, что изжила себя сама форма широкого панорамирования мирового киноискусства. Несомненный успех XVII Международного кинофестиваля в Карловых Варах — лучшее тому подтверждение.

Мари-Жозе Нат

(Франция)

„Меня привлекают социальные, нравственные проблемы“



— Ваши впечатления от первых фестивальных просмотров?

— Сейчас, пока фестиваль еще не кончился, я не имею права говорить о фильмах. Работая в жюри, я в первый раз исполняю столь сложные обязанности на международном кинофестивале. Может быть, я видела бы все совсем по-другому, если была бы здесь обычным зрителем. Мне очень интересно встречаться с творческими людьми, режиссерами и актерами, когда мы вместе обсуждаем все самое интересное в кино. Но сейчас для таких встреч нет времени, и впечатления от фестиваля у меня складываются обрывочные, ведь впереди еще половина конкурсной программы.

Сначала мне показалось, что слишком много фестивальных картин посвящено войне. Все-таки прошло уже 25 лет. Отцы, мне кажется, уже рассказали детям все, что могли рассказать. Сейчас всех интересует иное: что же произошло с участниками войны, каков их облик сегодня?

— Что лично вас особенно волнует в проблемах современности?

— Отношения детей и родителей. Мой сын и я. Я чувствую, что через 20 лет мы будем совсем по-разному смотреть на вещи. В кинематографе меня привлекает постановка социальных, нравственных проблем. Скажем, условия жизни женщины в современном мире. Отношение к женщине.

— По крайней мере, два ваших фильма рассказали зрителям именно об этом — «Амели, или Время любви» и «Элиза, или Настоящая жизнь».

— Да. И второй фильм, который вы назвали, мне особенно дорог. Это картина большой социально-общественной темы и вместе с тем в ней очень интересный женский образ. Элиза — моя любимая роль.

— Расскажите, хотя бы коротко, о своем творческом пути.

— Я снялась впервые в 1957 году в фильме «Преступление и наказание». Очень маленькая роль, всего три слова. И тем не менее для меня это было замечательным событием. В фильме играл Жан Габен, тогда-то мы с ним и познакомились. Большую роль я получила позже в фильме «Улица Прэри», где снова играла с Габеном. Я считаю, что этот замечательный актер открыл меня для кино. Затем приходилось много играть. Некоторые мои фильмы — «Истина», где я снималась с Брижитт Бардо, «Супружеская жизнь» — знакомы советским зрителям.

— Приходилось ли вам когда-нибудь работать в жюри?

— Да, я была членом жюри на кинофестивале во французском городке Иер. Но

это был конкурс национальных фильмов. Здесь, в Карловых Варах, мне гораздо труднее. Я очень хочу добросовестно выполнить свою работу.

— Несколько слов о Карлововарском фестивале. Я обращаюсь не к члену жюри, а к обычному зрителю.

— Этот фестиваль отличается серьезностью. В нем нет, быть может, того веселья и внешнего блеска, которые бывают на некоторых других фестивалях. Но это компенсируется содержательностью кинопрограммы и необыкновенно дружественной атмосферой нашей встречи.

Иржи Пурш

Из выступления на торжественном акте закрытия XVII МКФ в Карловых Варах

В течение 12 дней все киноработники и зрители, принимавшие участие в нашем фестивале, имели возможность видеть ряд выдающихся кинопроизведений, определявших основное содержание фестиваля.

Думаю, что только что закончившийся фестиваль хорошо выполнил свое задание. В целом нам удалось соблюсти концепцию фестиваля, которую мы пытались установить еще при его подготовке.

На конкурсе фестиваля было показано 25 кинофильмов из 22 стран. Их качества оценены жюри. Разрешите мне сердечно поздравить всех награжденных авторов с достигнутыми успехами и вновь поблагодарить всех остальных за то, что своим участием в фестивале они помогли его удачному ходу.

Мы заканчиваем XVII Карлововарский фестиваль, и мы уверены в том, что он претворил в жизнь свой традиционный лозунг «За благородство во взаимоотношениях между людьми, за вечную дружбу народов». Претворил в жизнь потому, что мы все время чувствовали помощь и поддержку нашего партийного и правительственного руководства, выразившихся и в присутствии на нем выдающихся представителей партии и правительства во главе с Президентом республики генералом Людвиком Свободой. Мне хотелось бы сердечно поблагодарить их за внимание и поддержку.

Разрешите в заключение пожелать вам счастливого пути домой и многих творческих успехов. До свидания на XVIII Международном кинофестивале в Карловых Варах!

В № 12 «Искусства кино» будет напечатан развернутый обзор и анализ программы XVII Карлововарского фестиваля, обозначившего важную веху в развитии современного кинематографа.

Януш Газда

Дилеммы итальянской кинематографии

В конце прошлого года мне довелось участвовать в работе Международной недели кинокритики, организуемой ежегодно Международной федерацией кинопрессы (ФИПРЕССИ). Последняя встреча, состоявшаяся в Милане, была посвящена современному состоянию итальянского кино.

Итальянские коллеги подготовили три больших доклада, и уже сам подбор докладчиков отражал не только идейное расслоение итальянской критики, но также и общую идеологическую обстановку в современной Италии. Авторами докладов были Джакомо Гамбетти — член христианско-демократической партии, главный редактор журнала «Бьянко э неро», Бруно Торри — социалист, сотрудник газеты «Аванти» и Мино Арджентьери — коммунист, постоянный кинообозреватель еженедельника «Ринашита».

Не удивительно, что в ходе встречи разгорелась острая дискуссия. Так, например, Бруно Торри в своем докладе подчеркнул, что единственный путь возрождения итальянского кино — это развитие марксистской кинематографии. Но постулат этот носил у него весьма общий характер и не был поддержан никакими конкретными предложениями или концепциями. Он вызвал немедленную реакцию Джакомо Гамбетти. Оба критика добрый час старались убедить друг друга в своей правоте, хотя заранее было ясно, что договориться им не удастся, так как они исходили из диаметрально противоположных идейных и политических убеждений. Их спор, однако, имел символический смысл, выявив фундаментальные противоречия, которые разделяют людей, участвующих в развитии киноискусства Италии.

Сейчас итальянский кинематограф лишь область промышленности, предмет купли-продажи, а жажда прибыли — основная движущая сила для продюсеров и прокатчиков. Прогрессивные критики убеждены, что положение дел в кино как в зеркале отражает общественно-политическую ситуацию Италии в целом и что без существенных реформ, без структурных изменений невозможно сделать кино элементом подлинной национальной культуры.

Роль критики

Какова же в данной ситуации роль критики? Есть ли у нее какие-то возможности в борьбе за боевое, ищущее киноискусство? Можно ли вообще рассматривать итальянскую критику как определенную силу, способную вызвать общественный резонанс? Серьезные итальянские критики левых взглядов весьма пессимистически отвечают на эти вопросы. Это может показаться несправедливым, если учесть, что в Италии выходит сейчас десять солидных киноизданий (главным образом ежемесячных журналов). Авторов их, правда, нередко упрекают в излишней литературности и академизме, в том, что они, по сути дела, не оказывают влияния на производство и

Статья польского критика Януша Газды, заместителя главного редактора еженедельника «Экран», написана специально для нашего журнала. С удовольствием публикуя эту статью, содержащую ценную информацию о состоянии современного итальянского кино, редакция оговаривает спорность оценок некоторых итальянских картин нашим польским коллегой.

прокат фильмов. Но существование такого количества серьезных периодических изданий должно было бы все же настраивать на оптимистический лад.

Между тем положение сложнее, чем может показаться. Ежемесячные журналы, в сущности, единственное прибежище серьезной критики, но их воздействие чрезвычайно ограничено мизерными — иногда по нескольку сот экземпляров — тиражами. Издания читают сами авторы, актив киноклубов и узкая группа интеллигенции, интересующейся вопросами киноискусства. Создалось своего рода «общество взаимного восхищения», а утверждения критики, даже самые справедливые, просто не доходят до тех, к кому они обращены.

Кроме того, уровень этих изданий весьма различен. Наряду с журналами «Бьянко э неро», «Чинема нуово», «Фильмкритика» выходят издания (например, «Чинема фильм» и «Омбре россе») откровенно снобистского толка, в которых интеллектуализм подменяется псевдонаучным бормотанием, критический анализ — мистическим экстазом, поисками какого-то «кинематографического абсолюта» и возбужденным щебетанием «вечно сердитых». Поэтому прогрессивным критикам постоянно приходится вести борьбу и со своими коллегами из лагеря псевдоавангарда. Критик Гуидо Финк так писал о двух последних упомянутых здесь журналах: «Они отказываются от творческой функции критики, от рассмотрения фильмов в идеологическом контексте, в контексте существующей действительности. Критика при таком подходе становится игрой для посвященных. И получается, что авторы «Чинема фильм» пишут исключительно для самих себя. Главный редактор издания следующим образом выразил поставленную ими цель: «Металингвистическая попытка приспособить структуру критики к структуре кинопроизведения». Вот и появляются своеобразные поэмы, рифмованные и написанные ритмической прозой»*. Финк подчеркивает определенную взаимосвязь между такого рода критикой — свободным потоком впечатлений и ассоциаций — и псевдоавангардистскими, абсолютно непонятными фильмами многих молодых режиссеров, завороженных возможностями кинокамеры.

Но наиболее серьезную тревогу вызывает отсутствие результативного воздействия критики на широкую публику, а значит, невозможность духовного воспитания зрителей. За немногими исключениями, в массовых еженедельниках и газетах вообще нет должности кинорецензента. О фильмах пишут там случайные люди, чаще всего журналисты, занимающиеся светской хроникой. Их деятельность ограничивается короткими заметками о премьерах и картинах текущего репертуара. Это, по существу, рекламные статейки, инспирируемые крупными прокатными фирмами. Во время встречи в Милане итальянцы часто употребляли слово «коррупция» по отношению к людям, занимающимся кинокритикой в массовых изданиях.

Здесь стоит привести очень характерный пример, дающий представление о повседневной рецензентской практике многотиражных газет. В Риме состоялась премьера выдающегося фильма «Бог и Дьявол на земле Солнца», поставленного ведущим режиссером бразильского «нового кино» Глаубером Роша. В этот же день на римские экраны было выпущено четыре коммерческих фильма. В Риме выходят двенадцать газет, но только три из них (в том числе коммунистическая «Унита» и социалистическая «Аванти») поместили рецензии на картину Глаубера Роша. Еще две газеты посвятили ей несколько фраз после подробного разговора о четырех коммерческих лентах. Остальные издания не уделили фильму ни одной строки.

Это типичное явление. Серьезные картины, как правило, обходят молчанием или о них упоминают в двух-трех фразах, тогда как примитивные боевики получают громкую рекламу. Жертвой такой политики оказываются произведения общественно активные, критикующие современную дей-

* «Cinema nuovo», 1969, № 200.

ствительность, а также все, даже самые выдающиеся произведения социалистических стран. Здесь действуют не столько экономические, сколько политические мотивы. Такая практика означает (помимо дискриминации определенных художественных ценностей) враждебность к целому ряду нравственных и общественных проблем.

И все же, несмотря ни на что, серьезные, подлинно прогрессивные критики не собираются отказываться от борьбы, которую они ведут во имя широко понимаемой кинокультуры. Примером может служить и сама миланская встреча. Мы предполагали, по привычке, что прежде всего нам представят достижения итальянского кино, все, чем итальянцам действительно можно гордиться, тем более что итальянские кинофильмы пользуются большой популярностью среди любителей седьмого искусства во всех странах мира.

Между тем все было иначе. Итальянские коллеги не только не устроили демонстрации своих успехов, но наоборот — обнажили все беды и недостатки своей кинематографии. На нашей встрече не раз раздавалось слово «кризис», да и вообще вся миланская встреча явилась попыткой ответить на один вопрос: «Чем болен итальянский кинематограф?»

Такая огромная доза критики оказалась для многих неожиданностью. Устроители встречи говорили о творческом кризисе, тогда как для нас итальянское кино ассоциируется с крупными достижениями таких режиссеров, как Антониони, Феллини, Пазолини, Висконти, Ольми, Беллоккио, и многих других. Говорили об экономическом кризисе, хотя статистические данные свидетельствуют о постоянном росте доходов от продажи билетов (в 1968 году на 60 миллиардов лир больше, чем в 1958 году). В Милане шла речь о производственной отсталости итальянской кинопромышленности, о ее кустарном характере, но названная цифра — 254 фильма, созданных в 1968 году (148 в 1953-м), произвела весьма внушительное впечатление.

Это похоже на парадокс, но все ведь зависит от точки зрения. Одно дело смотреть на итальянское кино со стороны, знать только часть проблем и фактов, видеть только некоторые фильмы. Совершенно иначе все выглядит на месте, в Италии, когда говорят специалисты, знающие положение дел в целом. И в этом смысле позиция итальянских критиков, выступавших на встрече в Милане, представляется убедительной и конструктивной. Ведь критикой обычно движет стремление к переменам и реформам. Тем более что такая позиция итальянских коллег левых убеждений довольно типична для общей идейной и политической атмосферы современной Италии, находящейся в состоянии брожения и поисков. Общее критическое отношение левых сил к нынешней политической системе не могло обойти проблем кинематографии и не только как промышленности, но и как важного идеологического инструмента. Вот почему стоит познакомиться, хотя бы фрагментарно, с этими критическими взглядами. Начнем с экономических вопросов.

Экономика

Поступления от кинотеатров довольно сильно возросли за последнее время и в 1968 году составляли почти 171 миллиард лир, хотя при этом значительно упала посещаемость. Правда, по сравнению с другими странами — США, Англией, ФРГ или Францией — положение кажется не столь катастрофическим, но все же цифры достаточно показательны: в 1955 году зарегистрировано 819 миллионов зрителей, в 1958 — 730, а в 1968 году — только 560 миллионов. Причина увеличения доходов при одновременном уменьшении количества зрителей весьма прозаична: выросли цены на билеты.

Несколько слов о структуре кассовых поступлений. Здесь за последние десять лет произошли некоторые изменения. В 1958 году 32,6% доходов давали итальянские фильмы, а 35,2% — амери-

канские. Зато в 1968 году прибыли от национальных картин составляли 54% общей суммы, тогда как американские ленты дали всего 31,2%. Что касается фильмов других стран, то их доля в общей сумме равнялась: 3,9% — английские, 4,7% — французские, 2,7% — западногерманские, 3,5% — все остальные страны.

Совершенно очевидно, что итальянская продукция занимает господствующее положение на национальном рынке, хотя удельный вес американских фильмов еще очень велик. Это не только вопрос экономики. Необходимо помнить, что даже самая низкопробная коммерческая продукция внедряет в сознание зрителей определенные нравственные и идейные образцы, являющиеся типичным продуктом буржуазной системы ценностей. Все это весьма однозначно свидетельствует о характере воздействия, постоянно оказываемого на итальянскую публику.

С точки зрения экономики, казалось бы, произошли сдвиги в лучшую сторону, но впечатление это обманчиво. На самом деле экспансия американских кинокомпаний приняла иные формы. Американские предприятия взяли в свои руки львиную долю проката итальянских фильмов как на внешнем, так и на внутреннем, итальянском рынке. Кроме того, американцы вкладывают капиталы в итальянские фирмы, получая прибыли от производства итальянских кинокартин. Именно поэтому прогрессивные итальянские критики довольно резко говорят об американизации итальянского кино и об американском колониализме. В 1966—1967 годах семь американских прокатчиков, обосновавшихся в Италии, загребли более половины всех доходов, тогда как девятнадцати итальянским досталось всего лишь 37,7%. В 1968 году 24 миллиарда в кинопроизводство Италии вложили американские фирмы и только 17 миллиардов дал Итальянский национальный банк. Естественно, что и прибыль делилась пропорционально капиталовложениям. Больше всего, конечно, на этом поживились американцы.

Но не только общие суммы доходов от американских фильмов свидетельствуют о превосходстве Голливуда над национальным производством: доходы от отдельных американских картин тоже выше, чем от итальянских. При этом следует помнить, что каждый американский фильм уже покрыл производственные расходы на внутреннем рынке. Чтобы добиться бо́льших прибылей, голливудские продюсеры из года в год уменьшают количество создаваемых картин, увеличивая расходы на оставшиеся, делая фильмы более зрелищными и конкурентоспособными.

Так, из десяти фильмов, давших самые большие сборы в сезоне 1966/67 года, только два были итальянского производства (шестое и седьмое места в списке) и один — американо-итальянского (третье место). Поясним, что в числе этих трех картин был итальянский вестерн и коммерческая шпионская лента. Остальные фильмы, за исключением французского «Мужчина и женщина», были американские.

Итальянская кинематография теряет свою самостоятельность и рискует превратиться в один из европейских филиалов американской кинопромышленности. Чтобы не быть голословными, приведем — вслед за журналом «Эуропео» — мнения людей, тесно связанных с итальянским кино. «Итальянское кино сомкнутыми рядами сдается в плен американцам» (продюсер Гоффредо Ломбардо). «Нет ни малейшего сомнения в том, что производственная и прокатная структура нашей кинематографии разрушается» (Марио Галло, директор итальянского прокатного центра «Италноледжо»). «Вину за существующее положение несут абсурдное законодательство и продюсеры, которые неправильно использовали капиталы, оттеснив тем самым итальянский капитал от кинематографии и заставив нас обратиться к помощи американцев. В результате итальянского кино уже не существует» (режиссер Микеланджело Антониони).

Особенно показательно высказывание

директора «Италноледжо» Марио Галло: «Итальянские продюсеры стали чем-то вроде арендаторов. Их роль ограничивается посредничеством между американским капиталом и итальянскими творческими работниками; они получают деньги на производство и передают готовый продукт — фильм. Их производственные предприятия служат только в качестве организационной структуры, необходимой для реализации этого процесса. Капитал — американский, прокат — американский, прибыли — американские. А что остается итальянцам? Занятость персонала студий и художников? Но ведь этого слишком мало. Наши фильмы все в меньшей степени похожи на итальянские; американцы, естественно, навязывают свою идеологию и вкусы, соответствующие их рынку, который составляет 48 процентов всего мирового рынка. Как область промышленности, итальянское кино ни в какой мере не пользуется прибылями от итальянских кинокартин. Оно — наемный работник, а не хозяин».

Большинство продюсеров приветствует существующее положение вещей, пытаясь представить свою связь с американским капиталом как благодеяние для итальянского кино и «многообещающее сотрудничество». Известная журналистка Лиета Торнабуони так комментировала ситуацию на страницах журнала «Эуропео»: «По меньшей мере странно говорить о сотрудничестве между слугой и хозяином. Хозяевами итальянской кинопромышленности — производства и проката — становятся американцы, подобно тому как американской собственностью стали многие другие отрасли промышленности — химическая, фармацевтическая, электромеханическая, полиграфическая, фотографическая и т. д. Американцы покупают предприятия, стоящие на пороге банкротства, реорганизуют и финансируют их. Все довольны: у людей есть работа, дела идут, деньги оборачиваются. В настроении благополучия и счастья страна радостно, но неотвратимо становится колонией».

При этом кинопроизводство в Италии сильно раздроблено: 254 фильма 1968 года были созданы 115 фирмами. В этом свете становятся понятны слова обозревателя «Ринашиты» Мино Арджентьери, назвавшего итальянское кино кустарным. Из своего анализа он сделал совершенно однозначный вывод, касающийся альтернативы, стоящей перед итальянской кинопромышленностью. По мнению Арджентьери, обновление может произойти или в случае усиления капиталистической монополизации (что в нынешних условиях невозможно, а если бы это случилось, то могло бы означать только экономический успех, но никак не повлияло бы на общественную и нравственную роль итальянского кино) или же в результате создания социалистической кинематографии, что было бы возможно лишь в случае общих структурных политических изменений в Италии.

«Опиум для народа»

Экономическому кризису сопутствует кризис итальянского кино как области национальной культуры. 254 фильма, созданные в 1968 году, не означают успеха, а, наоборот, вызывают серьезное беспокойство тем, что в подавляющем большинстве это произведения примитивные, лишенные всякой художественной и нравственной ценности, картины сугубо коммерческого плана, рассчитанные на самые низкие вкусы зрителей. Эти фильмы, впрочем, имеют наибольшую посещаемость. В числе десяти прошлогодних итальянских бестселлеров мы находим произведения таких режиссеров, как Дзампа, Ризи, Джерми, Моничелли или Сальче, чьи имена еще ассоциируются у нас с подлинным искусством, несмотря на то, что на самом деле они давно обратились к коммерческому кино (хотя и высокого профессионального уровня).

Среди наиболее кассовых итальянских картин преобладают дешевые комедии и криминальные истории, состряпанные по американским образцам. Обращает на себя внимание большое число итальянских

вестернов, но вряд ли они имеют хоть какое-то позитивное значение для национальной культуры. Кстати, совершенно неверно утверждение некоторых иностранных критиков, считающих итальянские вестерны экономической победой в конкурентной борьбе с американцами. В действительности производство «спагетти-вестернов» целиком финансируется Голливудом.

Итак, итальянское кино ориентируется прежде всего на развлекательную продукцию. Как мы уже говорили, эта продукция не несет позитивных ценностей, но это не означает, что она индифферентна в отношении морального воздействия на зрителя. Сегодняшнее итальянское кино — яркое свидетельство кризиса современной западной культуры и, одновременно, один из его источников; оно отражает и пропагандирует концепцию «легкой» жизни, чисто потребительских идеалов. Фильмы действуют на публику как наркотики — возбуждающе или расслабляюще. Массовый зритель постепенно привыкает к такому способу удовлетворения своих желаний и перестает бороться за свое собственное понимание счастья, перестает интересоваться общественными вопросами. Кинематография, будучи сверхрентабельной отраслью развлекательной промышленности, производит серийное стандартное счастье, дешевую радость, забытье и компенсацию всевозможных комплексов.

В этом смысле совершенно неверно было бы говорить об аполитичном характере развлекательной кинопродукции, которая даже тогда, когда она не является прямым выразителем буржуазных взглядов, действует, однако, в пользу нынешней системы, усыпляя социальную бдительность публики, отвлекая внимание общества от важнейших конфликтов страны и времени. Функция западного кино — в конечном счете функция политическая и идеологическая — заключается в постоянном одурманивании публики. В качестве наркотизирующего средства все чаще используется показ на экране насилия, садизма, секса. Соответственно обработанный зритель требует все более сильнодействующих, все более жестоких импульсов, и кинематограф с готовностью их поставляет. Жестокость и вульгарный эротизм нашли особенно яркое воплощение в «спагетти-вестернах».

Именно против такого рода убожества современной массовой культуры решительно выступают прогрессивные итальянские критики. Один из них, Камилло Бассотто, так писал в «Чинефорум» (№ 85 за 1969 год): «Эти фильмы оглупляют зрителя, усыпляют его сознание, они — регрессивный фактор. Эротизм в его нынешнем коммерческом издании не имеет ничего общего с освобождением личности из-под всевозможных табу, о чем так любят кричать проповедники сексуальной революции. Эротизм служит лишь наполнению карманов продюсеров, прокатчиков и владельцев кинотеатров... Терпимое отношение цензуры к волне садизма и секса на экранах — это не что иное, как сознательная и бесстыдная манипуляция интересами общества. Современная Италия переживает глубокий кризис, она находится в состоянии постоянного брожения. Правящим классам необходимо отвлечь внимание зрителей от важнейших внутриполитических проблем и создать вместо них проблемы мнимые. Так называемое сексуальное освобождение вовсе не означает движения вперед, оно призвано скрыть всякого рода недостатки экономической, социальной и политической структуры. Сексуальная революция призвана подменить собой все другие формы революции».

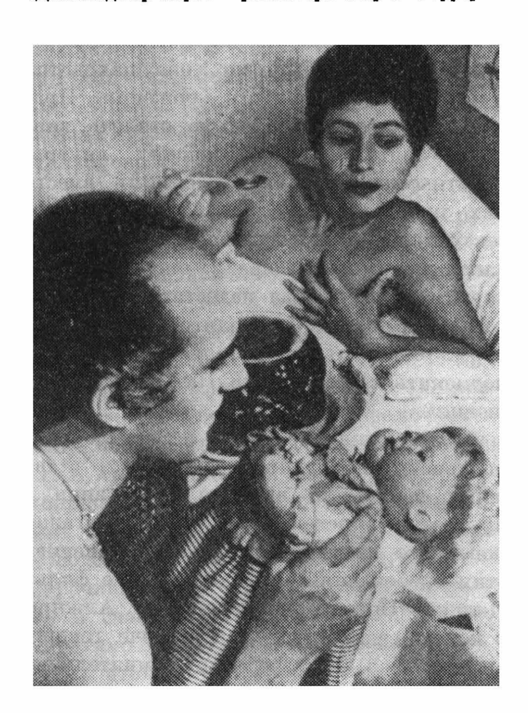
Итальянские критики весьма сурово оценивают свою кинематографию, ставя перед ней очень высокие требования и предлагая определенную модель ангажированного киноискусства. По их мнению, этим требованиям не отвечал даже фильм Джилло Понтекорво «Битва за Алжир», о котором на миланской встрече говорилось как о произведении сомнительном в политическом отношении.

Серьезные размышления вызывают у них также многие произведения так называемого «кино протеста». Это относится прежде всего к тем фильмам, создатели которых вышли из среды мелкобуржуазной интеллигенции; их бунт проявляется в форме скандалов, другими словами, они провоцируют скандалы ради скандалов. Здесь прежде всего были названы картины Марко Феррери, включая и последнюю — «Диллинджер мертв», которая признана, кстати говоря, лучшим фильмом сезона 1968/69 года.

С еще большим скептицизмом оцениваются эротические ленты, чей протест ограничивается бессмысленным эпатированием зрителя так называемой абсолютной сексуальной свободой.

Однако иностранных гостей более всего поразило скептическое отношение итальянских критиков ко многим фильмам крупнейших мастеров итальянского кино, таких, как Феллини или Висконти. «Сатирикон» Феллини оценили как сугубо традиционный фильм, а новую работу Висконти «Гибель богов» приняли чрезвычайно критически. Автор «Рокко и его братьев» повествует здесь о распаде клана богатых немецких промышленников в первые годы после прихода к власти Гитлера, причем важное место в фильме уделяется показу сексуальной развращенности членов этой могущественной семьи.

«Диллинджер мертв» режиссера Марко Феррери



Однако критическое отношение к художникам типа Феллини и Висконти имеет более глубокий смысл. Критикуется прежде всего их индивидуализм, из-за которого они проходят мимо наиболее острых и актуальных конфликтов итальянского общества.

Какова же позитивная программа левых итальянских критиков? Это кинематограф, непосредственно связанный с нынешним социально-политическим брожением, кинематограф, выражающий идеологические противоречия и ту атмосферу, которая сопутствует как все более массовым выступлениям рабочих, так и анархистским бунтам молодежи. Создаются ли такие картины в Италии? В общем, да, хотя их очень немного, а их общественно-политическая программа чрезвычайно ограничена.

«Новое кино»

В 1964 году молодой итальянский режиссер Бернардо Бертолуччи поставил фильм «Перед революцией», который был расценен тогда как сенсация, да и сегодня служит своего рода указателем, точкой отсчета для других произведений киноискусства, связанных с современным состоянием умов и деятельностью итальянских левых сил. Суть в том, что Бертолуччи обратился к важнейшей проблеме: отношению современного итальянца к марксизму, указав таким образом путь дальнейших поисков.

Герой фильма Бертолуччи — молодой человек по имени Фабрицио (действие картины происходит в Парме, и мы на-



«Китай близко» режиссера Марко Беллоккио

ходим много ассоциаций с «Пармской обителью» Стендаля). Выходец из буржуазной среды, воспринявший коммунистические идеи, он бунтует против своей семьи и буржуазного общества. Но его бунт носит преимущественно словесный характер, что отнюдь не случайно и отражает весьма распространенное ныне явление. В своих высказываниях Фабрицио доходит до скандальных крайностей (например, проклинает родных), для него коммунистические идеи — это своего рода способ индивидуального и временного освобождения, духовного обновления и в то же время в какой-то степени выпад против окружающих. Однако, как писали некоторые критики, за этой живописной и привлекательной видимостью нет никакой философской глубины.

В том же самом году вышел на экраны фильм другого молодого режиссера Марко Беллоккио «Кулаки в кармане». Он сразу же получил приз за режиссуру на Международном кинофестивале в Локарно (Швейцария). Фильм показывал семью из пяти человек, которая живет в состоянии коллективной истерии.

Картина производит впечатление клинического исследования и могла бы рассматриваться как превосходный образец «фильма ужасов». Но многие левые критики интерпретируют ее как произведение метафорическое, являющееся резким обвинением института буржуазной семьи, несмотря на явное стремление Беллоккио к скандалу. Его следующая работа «Китай близко», награжденная на кинофестивале в Венеции,— это политическая сатирическая комедия, высмеивающая конформистскую деятельность итальянских со-



«Дикий кот» режиссера Андреа Фрецца

циалистов. По ходу действия социалистическая партия выдвигает кандидатом на местных административных выборах богатого землевладельца. Его советником становится партийный активист. Он начинает свою работу с того, что ложится в постель с сорокалетней, сексуально неудовлетворенной сестрой богача. Свидетельницей это сцены становится любимая девушка активиста, работающая секретаршей у землевладельца. Из ревности она отдается своему шефу. В результате целой серии любовных интриг партийный активист и секретарша роднятся с семьей богача, что приобретает смысл политической метафоры, особенно если учесть факт сотрудничества социалистов с христианскими демократами в правительстве левого центра. Беллоккио резко высмеивает чуть ли не все политические группировки — от правых до левых, не затрагивая лишь коммунистов.

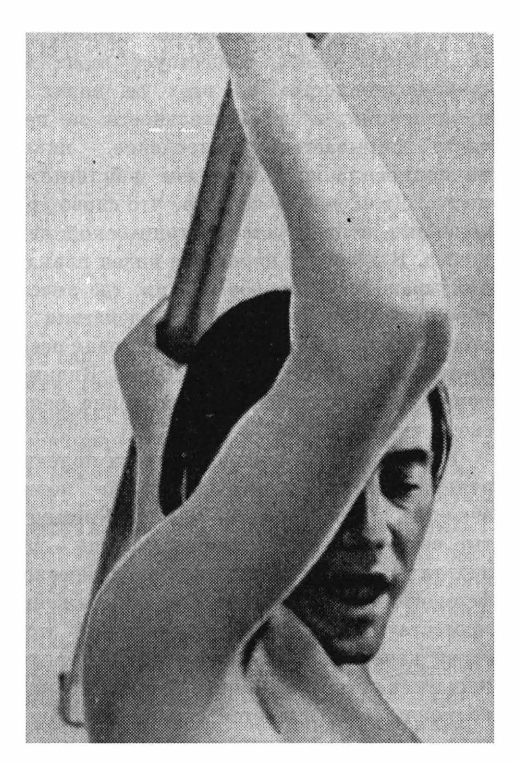
К этой же группе относятся фильмы членов компартии братьев Витторио и Паоло Тавиани, ранее работавших с режиссером Валентино Орсини.

Последний фильм братьев Тавиани «Под знаком Скорпиона» уходит от освещения конкретных политических событий, но итальянские кинематографисты расценивают его как произведение идеологически острое, хотя и метафорическое, неоднозначное. Действие фильма происходит в неопределенном времени (видимо, некая доисторическая эпоха). На остров прибывает группа мужчин, спасшихся от стихийного бедствия, целиком разрушившего их страну. Пришельцы уговаривают местных жителей переправиться на материк, утверждая, что и этому острову грозит опасность. Идут долгие споры, начинается борьба, в результате которой пришельцы становятся пленниками. Когда же они вновь обретают свободу, то убивают всех местных мужчин, захватывают их женщин и переезжают в другое место, чтобы основать новое поселение. Женщины сначала пытаются коллективно покончить с собой, но, когда это не удается, они постепенно привыкают к новому положению, а некоторые из них переносят свои чувства на новых партнеров. Кстати сказать, женщин меньше, чем мужчин, поэтому возникают союзы, в которых одна женщина приходится на двух мужчин. Жизнь продолжается неспешно, в атмосфере меланхолии.

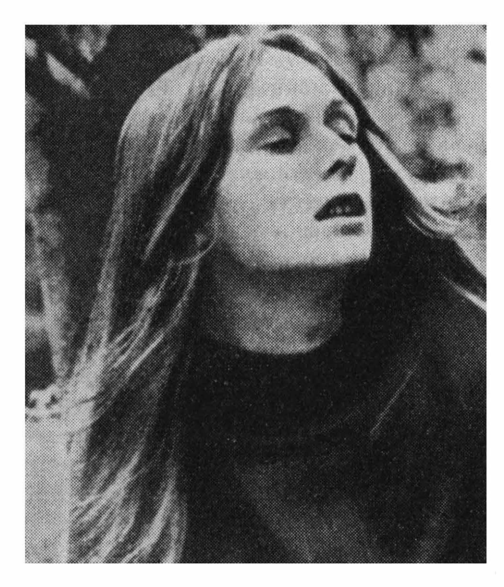
Многозначность фильма, полная свобода интерпретации его зрителем, абстрактность размышлений не являются, вероятно, случайностью и выражают хаотическое состояние сознания многих деятелей итальянской культуры, которые переживают период затянувшихся словесных споров, теоретических дискуссий.

Примером тому могут служить даже те фильмы, которые непосредственно связаны с бунтарскими движениями анархистского толка. Назовем два таких произведения: «Дикий кот» режиссера Андреа Фрецца и «Его день славы» режиссера Эдуардо Бруно.

В первой картине показываются студенческие волнения, забастовка в университете. В бунте принимает участие молодой герой фильма, демонстрирующий свою особую «крайность» приготовлением бутылок с горючей смесью. Отношение автора фильма к беспорядкам двойственно. С одной стороны, он симпатизирует движению молодежи, а с другой — показывает главного героя как личность абсолютно аморальную. Чтобы самому себе казаться бескомпромис-



«Взбунтовавшиеся» режиссеров Паоло и Витторио Тавиани



«Дневник шизофренички» режиссера Нело Ризи

«Спасибо, тетя» режиссера Сальваторе Сампери

сным бунтарем, парень убивает трех человек, в том числе своего преподавателя-коммуниста. Убийства эти не вызывают у него ни тени угрызений совести и моральных переживаний; единственная цель преступлений — доказать самому себе, что ты способен на все, даже на абсурдную жестокость.

Второй фильм, «Его день славы», поставлен известным кинокритиком, редактором журнала «Фильмкритика». Здесь мы сталкиваемся с ситуацией из неопределенного будущего. Происходит революция, группа молодых бунтарей ведет перестрелку в городе. Правительственные силы жестоко подавляют восстание, арестовывают и расстреливают революционеров. Мы следим за действиями группы восставших. Одного члена группы подозревают в измене, он окружен атмосферой недоверия (на этот мотив недоверия стоит обратить особое внимание, ибо он очень характерен для современного буржуазного кинематографа).

В этом фильме, как и в предыдущем, мы прежде всего следим за непрекращающимися спорами героев по поводу революции, диалектики борьбы, бездушия капиталистической системы и т. д. И снова мы имеем дело со словесными упражнениями, поэтому оценивать такого рода картины следует очень осторожно, ведь подчас они просто выражают модные тенденции. В Италии сейчас существует мода на «революционность» во всех ее видах и проявлениях; в действительности за нею часто скрывается пустословие, никак не подкрепленное анализом действительности. Дело дошло до того, что слово «революция» используется католической церковью. В одной из церквей я видел плакат, призывающий к борьбе за мир, где вместо общепринятого выражения «действия в пользу мира» было написано «мировая революция» (La rivoluzione pacifica). Видимо, церковники сочли такое выражение более своевременным.

Осторожность в оценке сложных явлений итальянской действительности не может означать пренебрежения к ним. Упомянутые выше фильмы и многие другие — результат реальной ситуации, идеологической ферментации и одновременно выражение протеста против нынешнего строя. В этом своем качестве «новое кино» Италии заслуживает нашего внимания. Тем более что, возможно, оно является первой ласточкой того нового киноискусства, которое когда-нибудь появится и с которым некоторые итальянские критики связывают большие надежды.

Варшава

Перевод с польского
В. ГОЛОВСКОГО

Леонид Золотаревский

Энциклопедия... в семи фильмах

Это заняло около двух часов. На экране, сменяя друг друга, прошли семь короткометражных фильмов. Их никто специально не подбирал — были среди них и документальные, и научно-популярные, и рекламные, и... — тут я вынужден поставить многоточие, так как жанр одного из просмотренных фильмов определить не берусь («Истрия, Гераклия и лебеди»). Общим для всех фильмов было лишь то, что сделаны они румынскими кинематографистами.

Прошу читателя иметь в виду — беседа о румынских лентах не будет следовать традиционным канонам обзорной рецензии, ибо в короткой статье невозможно дать более или менее всесторонний разбор просмотренных произведений. Я попытаюсь изложить свои первые впечатления. И сделаю это по каждому фильму в отдельности, в том никем не оговоренном порядке, в каком демонстрировались фильмы.

Итак, фильм первый — «Цара Бырсей».

Цара Бырсей — живописная область Румынии. Центр ее — старинный город Брашов. Отлично снятые цветные кадры знакомят зрителя с красотами края, с многочисленными историческими памятниками — соборами, замками, крепостями. Идет неторопливый рассказ о прошлом Цара Бырсей и Брашова, листаются страницы румынской истории. Такое впечатление, что квалифицированный гид международного туристического агентства ведет привычную, но от этого не менее интересную для новичков экскурсию.

И вдруг... совершенно неожиданно — отличный публицистический прием: закадровый гид рассказывает о старинных караванных путях, по которым брашовские купцы везли свои товары в другие страны, а на экране в это время — снятая с самолета великолепная современная автострада. Быстрое движение самолета, с которого велась съемка, подчеркивает возможности современных скоростей, и маленький проходной эпизод приобретает характер значительного образа — новая жизнь, новые понятия и представления пришли в этот старинный край.

Надо сказать, что вообще воздушные съемки в этом фильме заслуживают особого разговора. То, что снято операторами с самолета, не просто красиво и красиво не потому только, что под крылом самолета — живописные горные пейзажи; гораздо важнее, что каждый метр пленки дает ощущение необычности разворачивающихся на экране панорам. Небольшой крен камеры, неожиданное панорамирование по ходу движения, а иногда против движения самолета создают некое добавочное эстетическое качество. Примечательно и то, что для воздушной съемки был избран не вертолет, а самолет. Это отнюдь не техническое, а глубоко творческое решение было принято, очевидно, для того, чтобы подчеркнуть естественный контрапункт, возникающий из сопоставления древнего и нового, чтобы придать всему кинорассказу определенный ритм.

Но вот от рассказа о старине авторы переходят к картинам современного Брашова. И здесь только начинаешь явственно ощущать, что смотришь рекламный, а не научно-популярный фильм. Несколько планов современного предприятия, а по-

том — затемненный бар-дансинг, различные виды любимых туристами развлечений. А затем, окончательно обретая форму рекламного киноплаката, фильм предлагает нам картины зимнего курорта в Цара Бырсей, где статные лыжники в пестрых свитерах отвечают на улыбки девушек в не менее пестрых шапочках...

Я подумал про себя сначала, что подобный переход от неторопливого обстоятельного повествования об исторических памятниках к броскому рекламному финалу есть не что иное, как пренебрежение к законам жанра. Подумав, однако, пришел к выводу, что дело это спорное. А не является ли открытая наглядность заключительных кадров продолжением творческой манеры, которая подчеркивает ритмическое и эмоциональное противопоставление двух тем — прошлого и настоящего, Цара Бырсей и Брашова?..

Несколько слов о приеме, который авторы используют в качестве переходов от эпизоду к эпизоду на протяжении всего фильма. Речь идет о коротких интервью, их берет безымянная хорошенькая девушка у жителей Брашова и туристов. Трудно говорить о содержании и качестве самих интервью — они носят чисто служебный, вспомогательный характер. Это именно прием, а не интервью в собственном смысле этого слова. Закономерен ли такой прием? Очевидно, да. Однако позволю себе и упрек в адрес авторов: прием этот остался чисто формальным, возможности его не использованы. Ведь с помощью таких интервью можно было сообщить зрителю больше интересной и нужной информации.

И, наконец, последнее — каков основной вывод, который можно сделать из просмотра фильма?

Вывод только один: стоит, очень стоит поехать как-нибудь в Брашов! Следовательно, задачу свою авторы выполнили успешно.

Фильм второй — «Румыны в Октябрьской революции».

По улицам-новостройкам Галаца идет мужчина преклонного возраста. Проходит по широким современным площадям, и вот уже мы видим его на причалах оборудованного по последнему слову техники порта...

Пожилой человек начинает вспоминать далекие годы, когда рождалась его революционная юность...

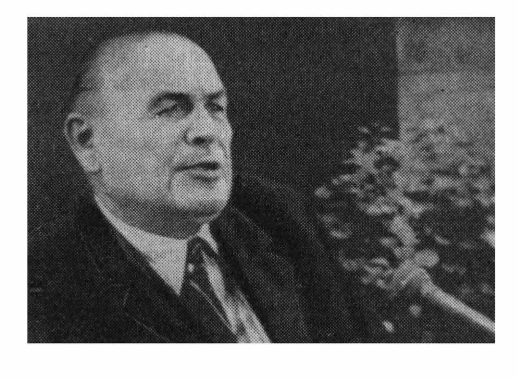
И на экране проходят воспоминания ветерана — участника великих событий 1917 года.

Скрупулезно собранные кинодокументы рассказывают об участии румын в этих событиях. Их было немного — тех, кого судьба занесла в то бурное время в Россию, кто стал на сторону революционного российского пролетариата. Но за плечами немногих стояли тысячи и тысячи соотечественников, униженных и угнетенных, в которых русская революция пробудила классовое сознание, для которых она явилась мощным маяком, осветившим путь к борьбе, путь к созданию своей коммунистической партии.

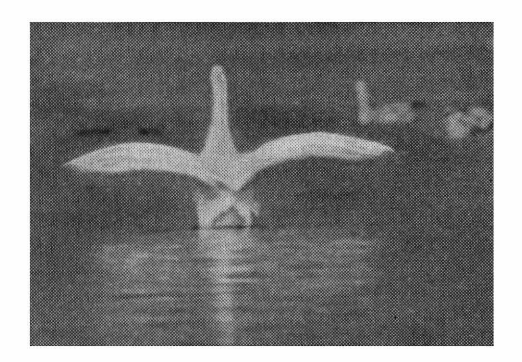
Наряду с кадрами, взятыми из киноархивов, в фильме использованы кадры и из советских художественных фильмов. Хочу предупредить скептиков — не спешите выражать недоумение или недовольство. Речь идет о кадрах из эйзенштейновского «Октября» и «Чапаева» братьев Васильевых, которые зачастую и мы сами, советские люди, воспринимаем как исторический документ. Они органично вплетены в ткань строго документального повествования и составляют с ним единое эстетическое и историческое целое.

...Человек преклонного возраста спускается по знаменитой одесской лестнице. Нет, это не из «Броненосца «Потемкин». Это съемки прошлого года. Сделаны они были, когда группа румынских ветеранов Октябрьской революции была в городе их славной юности. ...Вот герои картины идут мимо старого здания, в годы Октября здесь находились казармы интернациональных революционных батальонов. И еще раз по-новому воспринимает советский зритель неоднократно виденные им кадры прекрасного черноморского города.





«Румыны в Октябрьской революции»



«Истрия, Гераклия и лебеди»



«Источники»

Румынские коллеги сделали важное, благородное дело — в фильме проходят воспоминания об Октябрьской революции многих ее участников, ветеранов Румынской компартии, людей, в судьбах которых олицетворились самые славные страницы ее истории. Из рассказов ветеранов мы узнаем, что румынские товарищи участвовали в революционных боях на стороне русского и украинского пролетариата, вместе с нашими дедами мужественно и стойко несли тяготы гражданской войны. Маршруты их походов пролегали через Одессу и Полтаву, Ростов и Царицын, Екатеринослав и Курск, Казань и Саратов.

Разбуженный русской революцией начал активно выступать и пролетариат Румынии. Фильм взволнованно рассказывает об образовании Румынской коммунистической партии.

Несмотря на то, что название ленты ограничивает события, о которых должна идти речь, годами революции и гражданской войны в нашей стране, в завершающих эпизодах фильм выплескивается за эти временные рамки. Следуя логике истории, авторы продолжают повествование в будущее, в следующий важнейший этап, указывая тем самым на глубокую внутреннюю связь событий и времен — на экране возникают кадры освобождения Румынии советскими войсками в 1944 году.

В финале фильма показано выступление Генерального секретаря Румынской коммунистической партии товарища Н. Чаушеску, в котором он характеризует роль Великой Октябрьской социалистической революции в победе и торжестве коммунистических идеалов в Румынии, в строительстве ею новой жизни.

...И снова идет по замечательному современному городу герой фильма. И мы уже знаем, что стоит за его плечами, мы радуемся за него — человека с чистой совестью, коммуниста, до конца выполнившего свой долг перед своим народом, страной, историей.

Фильм третий — он снят в связи с 450-летием со дня основания церкви и монастыря Курта де Ардиш, занявших заметное место в истории средневековой Румынии.

Эта работа может быть без колебаний отнесена к категории научно-познавательных. Снова отличные цветные съемки, снова многократно повторенные свидетельства профессионализма — в изобразительном решении, монтаже, фонограмме картины.

Фильм четвертый — «Истрия, Гераклия и лебеди».

Представьте себе, уважаемый читатель, сюжет «Лебединого озера», решенный не на балетной сцене и не в кинематографическом съемочном павильоне, а... на натуре. Да-да, —музыка Чайковского, сюжет классического балета, а «действующие лица» — настоящие лебеди и настоящие коршуны.

Трудно представить себе что-нибудь более поэтическое, чем фильм, о котором я пытаюсь вам рассказать. Именно п ы т а ю с ь, ибо р а с с к а з а т ь этот фильм невозможно.

Удивительные съемки: каждый план в сочетании с музыкой — замечательное свидетельство тонкого вкуса, неисчерпаемых возможностей поэтического документально-художественного кинематографа.

У меня нет, строго говоря, уверенности в том, что, характеризуя эту ленту, вообще можно произносить слово «документальный». Хотя в фильме нет ни одного организованного кадра, и все, решительно все снято на натуре. Впрочем, предоставим критикам возможность решить вопрос о «принадлежности» картины к той или иной ступени в эстетической иерархии и вернемся к тому, что показывает экран.

А экран показывает вещи необыкновенные... Вот пара лебедей в любовном танце точно повторяет рисунок движений балерины и ее партнера — рисунок, известный любителям балета по десяткам постановок «Лебединого озера». В следующий момент начинаешь понимать, что связь здесь, конечно, обратная — артисты на сцене стараются повторить рисунок любовного танца живых лебедей. Но так или иначе органическая связь между живой природой и произведением искусства настолько поразительна, что единственный вывод, который напрашивается сам собой,—фильм сделан чрезвычайно одаренными людьми и являет собою достижение искусства.

Фильм пятый — «Дельта Дуная».

Это чисто рекламная лента, которая, однако, как всякая хорошая реклама, содержит немало познавательно интересного материала.

Звучит вальс «Голубой Дунай», поют его на английском языке, по широкой глади реки идут заполненные туристами теплоходы. Из-под тентов выглядывают загорелые лица. И вот — дельта. Рара Авис — уникальный заповедник мировой фауны. На экране похожие на наше Вилково рыбацкие деревни, своеобразные мини-венеции, где дома — на воде, вместо автомобилей и велосипедов — лодки. Загорелые рыбаки с трудом вытаскивают из баркасов десятипудовых осетров. Сверкают на солнце грациозные фламинго, яркие палатки в тиши камышовых зарослей превращаются в удобные дачи, рай земной зовет каждого, кто хочет побыть в раю...

А почему бы и не побыть?...

И снова я возвращаюсь к рефрену, который встречается в рассказе о каждом из просмотренных фильмов — великолепны съемки в «Дельте Дуная». И хотя сама натура, кажется, создана для того, чтобы быть запечатленной на цветную пленку, мастерство человека, в руках которого была камера, ощущается буквально в каждом плане. Ракурс, выбор освещения, использование оптики — во всем видна рука художника.

Не буду снова повторять то же самое, говоря о следующих двух фильмах, но предупреждаю: все это полностью относится и к ним тоже...

Фильм шестой — «Источники».

Это рассказ этнографического плана о некоторых обрядах и обычаях, сохранившихся в румынском селе. Само название картины имеет глубокий смысл. «Источники» — это истоки, те самые истоки, что дали начало румынской нации.

У меня нет уверенности, что национальные обряды, являющие собою сегодня этнографическую редкость, можно с полной уверенностью отождествить с истоками современной румынской нации, с ее сегодняшней социалистической действительностью, но весьма значительный познавательный интерес фильма — вне всякого сомнения. И мне хотелось бы оставить за пределами этих коротких заметок разбор позиции, вытекающей из начала картины, когда на планах памятников румынской истории звучат слова: «Фольклор доносит до нас благородные частицы души прадедов, не затронутые веками», и в стык монтируются — прямолинейно и несколько навязчиво — планы праздника в современном селе.

Обряды и торжества, о которых рассказывает экран, необычайно красочны и своеобразны. Сняты они с большим вкусом и тонкостью, зачастую с изысканной демонстрацией возможностей «деликатной» камеры. Это особенно явственно видно на примере съемок погребального обряда, когда хоронят молодого человека, который не успел жениться. Съемки этого обряда тем более ценны и уникальны, что он ведь попросту может не повториться.

Богатство народной фантазии, воплотившееся в чудесных вышивках, оригинальных костюмах, сложных и выразительных композициях этнографических танцев, в протяжной и задорной песне, предстает перед зрителем, который смотрит фильм «Источники».

В финале авторы вновь напоминают нам, что речь идет не просто об уникальных эпизодах, доносящих до нас — людей семидесятых годов двадцатого столетия — аромат седой старины, а о преемственности национальных традиций, находящих свое выражение и воплощение и в нынешней повседневности. Так, за планами девушек, ведущих хоровод в ярких национальных костюмах, идут планы вертолета, который опыляет бескрайние кооперативные поля, а на полях этих колосится богатый урожай...

Фильм седьмой — «Темпы румынской химии».

Румыния ввозила все виды химических продуктов и ничего не производила сама. Сегодня социалистическая Румыния экспортирует продукцию химической промышленности в 70 стран мира, и экспорт этот превышает импорт в торговом балансе страны.

Фильм сообщает зрителю информацию, которую он вряд ли мог бы почерпнуть из каких-то других источников. Можно издать брошюру, в которой будут приведены все статистические и технические сведения о предприятиях румынской химической индустрии. Можно издать серию открыток с видами этих предприятий. Можно рассказать по радио о росте этой отрасли промышленности. Но только кино способно передать то ощущение мощи, какого-то своеобразного оптимизма, которое рождается при созерцании многоцветных картин, стремительно сменяющих одна другую на экране.

А теперь ненадолго вернемся к началу этих заметок. Я не случайно назвал их «Энциклопедия... в семи фильмах». В самом деле, за 100 минут просмотра, ознакомившись всего лишь с семью случайно выбранными фильмами, я получил представление о далеком прошлом и стремительном настоящем, о народном искусстве и народных традициях, о красотах природы и высоком развитии чувства прекрасного, о живых свидетелях эпохальных событий и строителях завтрашнего дня Социалистической Республики Румынии. Право, стоит поблагодарить авторов этих картин.

Э. Лындина

Век спустя

«...Торопливо засовывая руки то в один, то в другой ящик, он вдруг широко раскрыл глаза и, медленно вытащив наружу небольшую осьмиугольную коробку старинного покроя, медленно приподнял ее крышку. В коробке, под двойным слоем пожелтевшей хлопчатой бумаги, находился маленький гранатовый крестик.

Несколько мгновений с недоумением рассматривал он этот крестик и вдруг слабо вскрикнул... Не то сожаление, не то радость изобразили его черты...»

Это из повести Ивана Сергеевича Тургенева «Вешние воды».

...Старый, быть может, даже не столько старый, сколько рано одряхлевший, немощный человек, тяжело обвисая на руке лакея, с трудом добрался до камина и устало рухнул в кресло. Бледными, негнущимися пальцами он раскрыл лежавшую неподалеку от него шкатулку и вынул из нее железное кольцо. Черное, с загадочным, по-паучьи вытиеватым рисунком, оно надолго задержало его взгляд. Он смотрел на кольцо так, словно в нем одном сосредоточились все беды его неудавшейся, угасающей жизни...

Так в фильме, поставленном на чехословацкой киностудии «Баррандов» режиссером Вацлавом Кршкой по повести «Вешние воды».

Цитата из Тургенева и параллельно попытка словесно восстановить эпизод фильма, совпадающий с этой цитатой, — их сравнение пришло не из навязчивого и привычного зрительского желания поскорее отыскать и убедиться, в чем же на этот раз отступили кинематографисты от знакомых классических строк. А отыскав, со вздохом упрекнуть: «Ах, у Тургенева иначе!»

Параллель — литература и кино — приходит в нашу статью с иной целью. Прежде всего чтобы понять, зачем обратились и что открыли для себя мои современники в нежной и трогательной повести русского писателя, созданной без малого сто лет назад. В этой элегической дани юности, давно ушедшей, исполненной горьких ошибок, но по-своему счастливой.

Жизнь героя повести Дмитрия Санина не отягощена ни бурными политическими событиями и интересами, ни могучими страстями, решавшими его судьбу. Пожалуй, Санин в этом смысле один из самых «нейтральных героев» Тургенева, наиболее равнодушный к проблемам своего века. Его жизнь протекает в относительном благополучии, его окружают красивые женщины, образованные мужчины, сам он блистает в своем кругу.

Откуда же тогда то «taedium vitae», «отвращение к жизни», которое иной раз со страшной силой охватывает милого, благополучного и вроде бы удовлетворенного жизнью Дмитрия Павловича Санина? Одиночество? Но вряд ли причина только в этом.

Тургенев не случайно выбирает в герои тихого степного барича; «...наконец, свежесть, здоровье — и мягкость, мягкость, мягкость,— вот вам весь Санин». Выбирает среднего, вполне ординарного человека, в меру порядочного, в меру осторожного, в меру сдержанного, причем мера эта лишь иногда бывает нарушена и сдвинута пылкостью санинских двадцати двух лет, его почти детской непосредственностью и отзывчивостью доброй натуры, врожденным стремлением помочь, не всегда задумываясь, в чем должна состоять его помощь.

И этому славному малому, заурядному русскому дворянину, проводящему в приятных странствиях приятные месяцы, мирно развлекающемуся и столь же мирно скучающему, Тургенев, вопреки характеру и задаткам Санина, дарует «звездный час».

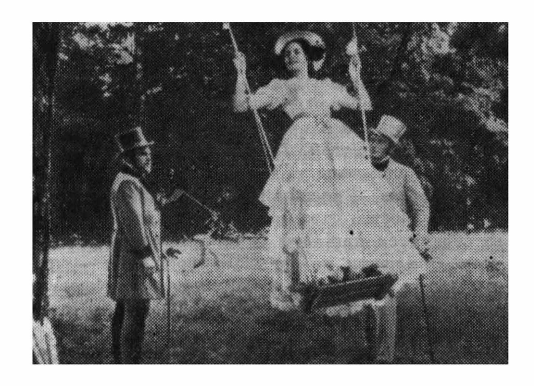
«Звездный час» Санина в любви. Нежданной, необычной, непохожей на все то, что случалось прежде, что вообще могло с ним случиться. Санин попадает в дом итальянцев Розелли, знакомится с дочкой покойного кондитера Розелли Джеммой, девушкой удивительной красоты. Но не только красотой Джеммы увлечен Санин. Джемма — это прекрасная душевная независимость и цельность, это чувство собственного достоинства и умение жертвовать собой, это тонкость и чистота непосредственности. Эти ее черты и определяют взаимоотношения Джеммы с другими, ее прямоту, неумение быть ни кем иным, нежели самою собой.

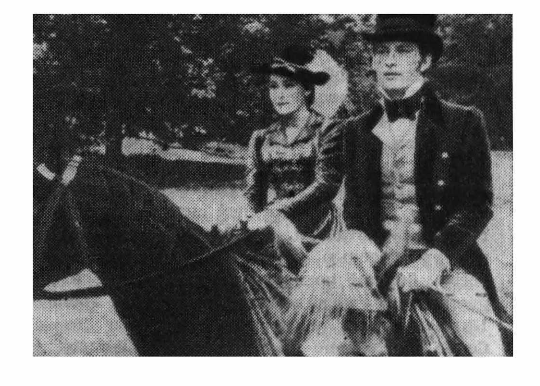
Затем... Затем щекочущая нервы, дурманящая рассудок и, в сущности, элементарнейшая связь с Марией Николаевной Полозовой, которой не нужны ни душа Санина, ни истинность его чувств, которой движет всего лишь упрямое желание выиграть и «этот» случай, и «этого» поставить на колени.

Любовь Джеммы, на какие-то дни возвысившая Санина над самим собой, в итоге оказывается ему не по плечу. Рыцарь на час, он почти не защищается, хотя отлично понимает, к чему стремится Полозова и что ей от него надобно. Его падение даже не есть падение в худшем смысле этого слова, а скорее — возвращение к присущей ему слабо-

---

«ВЕШНИЕ ВОДЫ». Чехословакия, 1968. Автор сценария и режиссер Вацлав Кршка. Оператор Йозеф Иллик. Художник Ян Зазворка. Композитор Яромил Бургхаузер. В ролях: Вит Ольмер, Альжбета Штркулова, Кветослава Фиалова, Людек Мунзар.





«Вешние воды»

сти и мелкости духовных потребностей. Наверно, потому так спокойно и великодушно отвечает ему Джемма через сорок лет после их разлуки. Время достаточно четко высветило Санина в ее глазах.

Трижды возникает в повести гранатовый крестик, который Джемма подарила Санину в залог своей любви и веры. В последний раз — в заключительных строках повести, когда Санин возвращает подарок, но не Джемме, а дочери ее, повторившей в своем облике черты матери. Он точно протягивает руку чужой, но по сути самой близкой ему семье. Он как бы пытается возвести мост, связывая прошлое и настоящее подарком Джеммы.

В фильме гранатовый крестик отсутствует вообще. Точно и не писал о нем Тургенев. Есть паучье железное кольцо, о котором в повести упомянуто походя, почти небрежно: «...и любезничал с Донгофом, на пальце которого он заметил точно такое же железное кольцо, какое дала ему (Санину) Мария Николаевна...». Мелькнув, кольцо тут же исчезает среди самых горьких и унизительных воспоминаний Санина.

В фильме кольцо появляется трижды. Впервые — как точка отсчета санинских воспоминаний. Затем — недобрым, но тщетным для Санина предупреждением на руке молодого человека, отвергнутого на балу Марией Николаевной. Камера настойчиво и пристально фиксирует распластанную на стене эту руку. Наконец, железное кольцо возникнет еще раз, уже на руке Санина, предавшего Джемму, порабощенного Полозовой и бегущего от самого себя. Здесь и наступает финал. Железное кольцо роковым образом отметило еще одного из тех, кто загубил свою совесть. Впереди — медленное угасание и одиночество, другого Санин не заслужил.

По повести Санин прощен.

В фильме с него спрошено за все полной мерой.

Сюжетно едва ли изменив Тургеневу, повторив ситуации почти дословно, фильм рассказывает о других людях, других характерах, главное — о другой мере ответственности перед самим собой. Таким образом, повесть Ивана Сергеевича Тургенева приближена к нравственным критериям нашего времени.

Позиция авторов очевидна уже в самом выборе актеров, в особенности в выборе на главную роль Вита Ольмера, актера чрезвычайной сдержанности, внутренне напряженного, лаконичного, стремящегося прежде всего к тому, чтобы его герой был личностью со своим, острым и своеобычным взглядом на мир.

Вит Ольмер в роли Санина ничем не напоминает восторженного и добросердечного юношу XIX века. Ольмер даже недобр к тому человеку, которого он играет. Актер не судит, меньше всего он судья, но и не предлагает зрителю с холодным равнодушием проследить путь своего героя. Ольмер беспощаден к Санину той самой беспощадностью, с какой рисуют финал санинской жизни сценарист, режиссер, оператор, погружая его в мрак и безысходность.

Экранный Санин не случайно старше, чем тургеневский. Не только возрастом (в фильме ему добавлено два года против повести), но и каким-то своим, установившимся и убежденным взглядом на жизнь. В его поведении ощущаются самостоятельность и определенность, которые позволяют в нем увидеть человека достаточно взрослого, испытавшего немало в той жизни, что осталась за кадром. «Мягкость, мягкость...» — этого нет и в помине. У Ольмера — Санина трезвые, достаточно четко оценивающие ситуацию глаза, он привык размышлять, осознавать происходящее с ним, и первая встреча с Джеммой не столько приводит в волнение его сердце, сколько занимает своей необычностью, заинтересовывает. И, вызывая барона фон Донгофа на дуэль, он заступается за Джемму больше как джентльмен (оскорблена дама!), чем поддавшись пылкому порыву. И, разговаривая с фрау Леноре, матерью Джеммы, он не слишком ревнует Джемму к Клюберу и не слишком страдает из-за предложенной ему миссии

уговорить Джемму выйти за Клюбера. В эти минуты он считает себя другом семьи, обязанным помочь ей. К Джемме его привязывает ее страстная откровенная любовь к нему, Санину, ее детская чистота, наконец, ее неосознанное стремление найти в Санине опору. Альжбета Штркулова, играющая Джемму, мила и естественна в своей пылкой, внезапной любви к Санину. Однако эта Джемма не может увлечь Санина ни силой характера, ни своей внутренней независимостью, ни гордой самоотдачей. Да, она чиста — чистотой и нетронутостью юности. Но Джемма в картине всего больше покоряет слабостью, своей беззащитностью перед лощеной глупостью господина Клюбера или наглостью господина Донгофа. Семье Розелли не выстоять перед натиском, грозящим ей со всех сторон. А грозят нищета, унижение, растоптанное самолюбие, не выдерживающее схватки с пошлостью и подлостью.

Джемма, ее мать, брат, старик Панталеоне — для них Санин своего рода прибежище. Им поначалу должен был стать господин Клюбер с его деньгами и порядочностью узколобого бюргера, но является Санин. Благородный, умный, мужественный!.. Джемма отдает ему свое сердце, потому что он — лучший из тех, кого она знала, он не может уйти, изменить. Он защитит и спасет ее, их дом. Она не доверяет ему свое будущее — скорее, она передоверяет ему самое себя, не в силах справиться с недоброй к ней судьбой.

Роман Санина и Джеммы нарисован в фильме прозрачными, ясными красками, точно увиден он глазами влюбленной Джеммы, не предполагающей в любимом возможности чего-то темного и недоступного ее бесхитростной детской душе.

Однако Джемма и Санин — это своего рода экспозиция или прелюдия к другой истории, той, что разлучит их, сломав жизнь Санина однажды и навсегда. Это случится с появлением Марии Николаевны Полозовой, другой фигуры, выведенной фильмом на первый план наравне с Саниным.

Полозову играет Квета Фиалова, знакомая по множеству фильмов, где актрису занимали обычно в ролях холодных и уверенных в себе женщин-соблазнительниц. Оттенок привычности мешает поначалу разглядеть, какова эта ее героиня и ради чего заставила она Санина уйти от Джеммы.

Она немолода, проницательна, насмешливо умна. Злые огоньки серовато-зеленых глаз нередко обнаруживают истинный взгляд Марии Николаевны Полозовой на окружающий мир. Только движет поступками этой женщины не злость, а тоска, постоянная и постылая. Она мало говорит о своем прошлом. О детской любви к служке Донского монастыря и к учителю-французу. Говорит без своей обычной иронии, чуть улыбаясь себе, той, что осталась в юности. Но в том пространстве, что остается между детскими увлечениями и встречей с Саниным, жизнь не раз давала Полозовой повод к неверию, отвращению, злости и боли. Она испытала много, и теперь ничто не может глубоко задеть или растревожить ее. Своим девизом она избрала «Cela ne tire pas à conséquence» — «Это не влечет за собой никаких последствий»— и предпочитает только скользить по жизни, наслаждаясь властью и свободой, стараясь не задумываться. Санин будит в ней протест. Когда-то, возможно, и она была другой. Теперь она сломлена. Пусть же будут сломлены и другие.

Их встреча — поединок. Не искушение слабого, юного существа чарами опытной львицы: Полозова стремится привести Санина к своему знаменателю. Она почти не скрывает своей цели — с первых минут знакомства с Саниным она откровенно агрессивна и обезоруживающе пряма на пути к желанному. Санин идет навстречу опасности, но вся беда в том, что с Марией Николаевной л е г ч е, чем с безотчетно влюбленной девочкой. Санин заведомо знает, что ничего настоящего, истинного с Марией Николаевной не будет и быть не может, но зато связь с ней ничем не обременит его, не заставит быть тем Саниным, каким представляется он Джемме. Ход за ходом, почти без пауз, Санин сдает позиции, уступая, забывая, отказываясь. Продажа имения — предлог уже не только для Полозовой, но и для Санина, чтобы продолжать их встречи. «Змея!» — восклицает он о Марии Николаевне, но без осуждения, просто определяя, что такое Полозова для него.

Он капитулирует уже в эти минуты. А поездка в лес —итог. Происшедшее могло случиться и должно было случиться, Санин делает свой выбор сознательно. Грядущая требовательность и непримиримость Джеммы опасней очаровательного цинизма Полозовой, для него по крайней мере.

Квета Фиалова удивительно хороша в последних эпизодах. Она мчится верхом навстречу грозе, упоенная своей силой, красотой, обретенной над Саниным властью и еще — соприкосновением с бурей, с природой, с судьбой. Санин, напротив, точно угасает. Прежнего Санина нет. Есть тень, склонившаяся перед Марией Николаевной.

По узким улочкам маленького городка движется карета. Дремлет тучный Полозов. Из-под вуали улыбчиво поблескивают глаза Марии Николаевны: она торжествует очередную победу. Это печальное торжество, и Полозова молча празднует свою пиррову победу. Санин... Все, что остается еще сказать о нем — это железное кольцо.

О судьбе Джеммы и семьи Розелли расскажет голос за кадром. Письма Джеммы в картине нет. Нет и прощения Санину. Вместе с Лаврецким он мог бы сказать: «Здравствуй, одинокая старость! Догорай, бесполезная жизнь!»

Так решен в кинематографе нравственный аспект повести. Санин закономерно приходит к своему финалу. Предательство слабого — опустошение — цинизм. И смерть духовная, пришедшая прежде физической.

Повесть Тургенева не звала к всепрощению. Писатель не умилялся ни слабостью Санина, ни великодушием простившей его Джеммы. Рассказывая о Санине, он знал, на что способен за-

урядный человек, лишь на несколько дней ставший Человеком.

Авторы фильма требуют и настаивают. Средний слабый герой неинтересен им. И не «вешние воды» мчатся мимо Санина необратимо и печально. Жизнь предлагает ему выбор, и он сознательно делает его. Тем более должен он нести за него ответственность. Компромисс Санина акцентирован, как бы укрупнен и поставлен во главу угла. Краски сгущены и напряжены. В свете этого трансформируется и изобразительное решение фильма. Оператор Йозеф Иллик трижды меняет почерк своей камеры. Нагнетает черноту, в которой тонет лицо героя, детали обстановки и высвечены лишь седая голова Санина, огонь камина и железное кольцо. Светло, спокойно, с некоторой долей нарочитой примитивности рассказывает любовную идиллию Джеммы и Санина. Наконец, камера становится нервной, беспрерывно меняется точка съемки, вторя происходящему между Саниным и Марией Николаевной, чтобы замереть на руке Санина, на кольце.

Круг замыкается.

Наша критика много спорила о фильме А. Михалкова-Кончаловского «Дворянское гнездо». Думая о двух почти одновременно снятых фильмах, невольно их сопоставляя, видишь общее в отношении современного художника к тургеневским героям, к его прозе.

А. Михалков-Кончаловский тоже ведь беспощаден к Лаврецкому, к его постоянной двойственности, которая дробит поступки, чувства, не позволяя ни в чем подняться до личностной, человеческой полноты.

В фильме «Вешние воды» герой исследован в достаточно ординарной ситуации, хотя ординарность здесь только внешняя. По сути, это рубеж будущего Дмитрия Санина, те «две дороженьки», у каждой из которых свой итог. Фильм альтернативен и непримирим. Человеку, предавшему другого человека, его веру, его надежды, нет возвращения к самому себе. А значит, и к жизни, к людям в истинном, высоком и нравственном смысле этих понятий.

Так пересказаны на экране «Вешние воды» Тургенева. Век спустя после выхода повести в свет.

Отовсюду • Отовсюду • Отовсюду • Отовсюду

Англия

В двух крупнейших городах Шотландии Эдинбурге и Глазго с успехом демонстрировались советские фильмы о Ленине. «Большое количество зрителей на этих фильмах,— пишет рецензент газеты «Глазго геральд», — означает не только признание влияния и значения советского киноискусства, но и свидетельствует о возрастающем интересе людей к истории Октябрьской революции, к личности ее вождя».

●

В Лондоне власти запретили показ фильма датского производства «История Кристин Килер», в котором рассказывается о любовных похождениях носившей это имя манекенщицы. Причиной запрета явились не опасения цензуры по поводу недостаточной моральности этой ленты, а соображения совсем иного порядка. Дело в том, что картина воссоздает обстоятельства нашумевшего в 1963 году скандального процесса, поставившего в затруднительное положение тогдашнее правительство Макмиллана. Показ ленты, будящей неприятные воспоминания о недостойном поведении некоторых английских политических деятелей, до этого уже был запрещен на всей территории Соединенного Королевства.

●

Английский актер Майкл Редгрейв открыл подписку на строительство театра в честь своего семейства, которое дало Англии плеяду замечательных артистов. Имя будущего театра — «Редгрейв».

Болгария

Режиссер Иван Терзиев по сценарию Любена Станева и румынского прозаика Петру Сэлкудяну снимает фильм «Дунайский лодочник», в котором использованы мотивы одноименного романа Жюля Верна. Действие картины возвращает зрителей к 1876 году, когда болгарские революционеры развернули в стране активную подготовку к Апрельскому восстанию. Герой повествования подпольщик Стефан Владков по заданию своей организации эмигрирует в Румынию и перевозит на лодке через Дунай оружие для повстанцев.

Авторы картины стремятся раскрыть идею солидарности болгарского и румынского народов в их борьбе против османского ига.

Л. Дуларидзе

Язык жизни и язык штампов

Двум различным периодам в жизни Египта посвящены два фильма, одновременно вышедшие на наши экраны,— «Каир 30-х годов» Салаха Абу Сейфа и «Почтмейстер» Хусейна Камаля. Эти картины открывают нашему зрителю иной кинематограф, чем тот, о котором он составил себе довольно живучее представление по фильмам «Черные очки» или «Неизвестная женщина».

С Каиром 30-х годов, когда в недрах египетской нации зарождалась революция, когда воспитывались люди, которым предстояло эту революцию совершить, знакомит зрителя фильм режиссера Салаха Абу Сейфа, поставленный по роману Нагиба Махфуза.

...Улица перед знаменитым Каирским университетом. По ней идут трое друзей — Ахмад, Али, Махгуб.

История трех этих людей, пути которых, пересекаясь, раскрывают их сущность и их человеческие возможности, и составляет сюжетную основу фильма. Более всего сюжетно связаны образы Али и Махгуба — они влюблены в одну и ту же девушку — Ихсан. Она отдает предпочтение Али, видя в нем человека, преданного идее служения народу, и уважая его за это. Правда, ей часто становится скучно слушать его пространные речи: Али знает, что принесут его народу политические перемены, но не в состоянии понять, что происходит с человеком, который идет рядом.

Ихсан, уступив уговорам родителей, соглашается выйти замуж за старого и богатого человека. Ей жаль Али, но теперь она сможет помогать своим младшим сестрам и братьям, и им не придется больше просить милостыню у прохожих.

Вскоре и перед Махгубом, попавшим из-за болезни отца в тяжелое материальное положение, вырастает возможность выбора: его земляк, занимающий какой-то пост в министерской канцелярии, предлагает ему жениться на любовнице своего начальника. Махгуб получит за это место в той же канцелярии. Он терзается недолго, а на церемонии бракосочетания обнаруживает, что женой его станет та самая Ихсан, которую он тайно и безнадежно любил. И еще обнаруживает, что не просто должен жениться, но и допускать визиты богатого и могущественного любовника своей жены, получая в обмен за покладистость, как водится, покровительство и опеку.

Стремление рассмотреть проблемы и в историческом и в моральном аспектах, несмотря на локальную и мелодраматическую разработку общего конфликта и отдельных тем, представляет интерес и выводит этот фильм из рамок кинематографа, продукцию которого и критика и очень большая часть зрителей (гораздо большая, чем об этом принято думать) справедливо называют: «любовная мелодрама с танцами и с песнями».

«Каир 30-х годов», восстанавливая атмосферу египетской столицы накануне событий, приведших к революции, предлагает три варианта судьбы людей одного поколения, одного социального круга, приблизительно одинаковых взглядов на мир.

Правда, уже с самого начала один слишком увлечен далеко простертыми идеями и не умеет оглядеться вокруг, второй — труслив и беспринципен и таковым останется, хоть и не дойдет до подлости и предательства, а третий, Махгуб, завистлив и эгоистичен. Но эти три характеристики получают в фильме развитие. В картине есть психологическая мотивированность в характерах, несмотря на явную прямолинейность, дидактичность в развитии фабулы, перед которой все еще трудно устоять арабскому кинематографу.

Махгуб оказался способен на низость не потому, что «его нужда заставила» (это то самое оправдание на все случаи жизни, которым щедро пользуется кинематограф мелодрамы), а потому, что были у него психологические предпосылки для такого бесславного и пошлого пути. Очень точно обрисованы метания и переживания Махгуба в тот момент, когда все его благополучие может вдруг рухнуть, если пошатнется общественное положение покровителя.

В фильме есть наивная прямолинейность и наивная же дидактичность. Во многих картинах эти недостатки ничем не искупаются: они единствен-

---

«КАИР 30-х ГОДОВ». ОАР, 1966. Авторы сценария Салах Абу Сейф, Алиф аз Заркани, Вафийя Хайри (по роману Нагиба Махфуза). Режиссер Салах Абу Сейф. Оператор Вахид Фарид. В ролях: Суад Хусни, Ахмад Мазхар, Юсеф Вахби, Акыля Ратеб.

«ПОЧТМЕЙСТЕР». ОАР, 1967. Авторы сценария Дунья Аль-Баба, Сабри Муса (по повести Яхья Хакки). Режиссер Хусейн Камаль. Оператор Ахмад Хуршид. Художники Нагиб Хури, Иззаудин Шафик, Махмуд аш Шейх. Композитор Ибрагим Хагаг. В ролях: Шоукри Сархан, Зизи Мустафа, Салах Мансур.

ное, что в них есть. Здесь же они сглажены точностью многих психологических и ситуационных нюансов.

Начало второго египетского фильма «Почтмейстер» обещает несколько иное произведение, нежели то, каким оно оказывается на деле. Начало обещает серьезную социальную картину жизни египетской деревни недавнего прошлого, а конец фильма, вернее, вторая его половина, уводит к экранному мелодраматизму.

В захолустную деревушку приезжает из Каира новый почтмейстер. И хотя он получил повышение по службе, радости испытывать он не может: при первом же беглом знакомстве с жителями деревни ему становится тоскливо и противно. Но настроен герой сурово и воинственно — он приехал сюда преисполненным сознания своего чиновничьего значения, с твердым намерением навести порядок на почте.

Скоро намерения нового почтмейстера Аббаса Хусейна разобьются о твердокаменность местных привычек и нравов, столкнутся со страхом, который внушает всей округе староста.

Что такое эта деревня, заявлено с первого же эпизода, когда прибывшего из города почтмейстера староста ведет в старый, утопающий в паутине дом, с первой встречи Аббаса-эффенди со своим подчиненным, наглым и ленивым сторожем Самидой. С жуткой облавы, которую устраивают деревенские мужчины, узнавшие, что танцовщица, им предназначенная, пошла в дом «к этому городскому».

В этом одновременно медлительном и наполненном событиями — самыми разными и неожиданными — фильме много таких сцен, как ночная сцена с местной проституткой, на которую обрушился гнев ее «покровителей». По своей дикости и жестокости она намного превосходит финальную, скорее рассчитанную на эффект, нежели действительно внушительную сцену публичного убийства отцом опозорившей его дочери.

Почтмейстер хочет быть твердым и противостоять склокам и диким обычаям деревни. Его предупреждают, что это трудно, что нужно устоять и перед открытой враждебностью, и перед разъедающей скукой, и перед соблазном от этой скуки спиться.

Однако новый почтмейстер тоже не выдерживает искушения скукой и жестокостью и, чтобы спастись от тоски, принимается распечатывать письма и знакомиться с тайнами деревенских жителей. И тут внимание авторов полностью переключается на лирическую историю Джамили и Халиля, чьи письма стал читать почтмейстер.

Увы, эта история слишком традиционна, слишком легко и без остатка укладывается в сюжетные схемы «чувствительного» египетского кино. Не мудрено, что вторая половина фильма и стилистически и драматургически заметно отстает от первой, не дает тех социальных наблюдений и характеристик, какими был примечателен рассказ о приезде почтмейстера в глухую деревню.

Недостатки, которые ослабляют фильм «Почтмейстер», таким образом, до некоторой степени схожи с недостатками, отмеченными в картине «Каир 30-х годов».

В обоих этих фильмах, налицо активное стремление к тому, чтобы сделать произведения киноискусства понятными огромным массам зрителей, чтобы говорить с ними о важных проблемах, критиковать предрассудки, бороться против застойности уклада, доставшегося в наследство от времен, когда женщина была бесправной, а в мужчине воспитывалось хамство по отношению к ней и рабская покорность по отношению к тем, кто сильнее, могущественнее, богаче. Жаль только, что ради этой понятности режиссеры обеих картин все же идут на уступки модной занимательности и «подкрашивают» реальность мелодраматизмом и сентиментальностью.

В частности, картина «Почтмейстер» выиграла бы и в художественном отношении и в своем воздействии на зрителя, если бы вторая ее половина не была почти случайно привязана к первой и если бы не пришлось авторам для объединения совершенно разных и не соприкасающихся сюжетных линий срочно и скороспело придумывать мостики и перекидывать их там, где придется. Конечно, для того чтобы рассказать о деревенской жизни, недостаточно было останавливаться на «этюдах» деревенской жизни, а надо было более углубленно, конкретно проследить развитие человеческих судеб. Но достигли ли авторы этой цели, заставив преисполненного рвения почтового чиновника регулярно читать письма, с волнением наблюдая за двумя несчастными влюбленными? Хотя без этого факта и не могла бы состояться последняя эффектная сцена, где перед застывшей в потрясении толпой отец закалывает ножом дочь, а потом скорбно несет на руках ее бездыханное тело, как бы при всем народе подтверждая справедливость своей чудовищной жестокости.

Эти сцены, включенные в фильм под трудно преодолимым давлением штампов, заставляют думать о том, что реалистические картины быта египетской деревни (то есть то, что наиболее интересно в этой ленте) авторам кажутся слишком невыразительными, и поэтому, не доверяя их самостоятельной силе, они призывают на помощь элементы любовной мелодрамы.

Недооценка реалистической силы простого факта, простой истории, которая чувствуется во многих эпизодах и «Почтмейстера» и «Каира 30-х годов», не могла не отразиться на общем их уровне.

Только освободившись от недоверия к кинематографу, законы которого диктуются реальной жизнью и ее проблемами, лишь отказавшись от устойчивых, инертных и, в конечном счете, бесперспективных в художественном плане формул и схем коммерческого кино, арабские кинематографисты смогут создать интересные, социально значительные произведения.

В. Скороденко

Плата за миф

Фильм «Полуночный ковбой» можно было бы назвать «Одинокий ковбой». Многие американские картины последнего времени допускают аналогичную перемену заглавия: не «Беспечный ездок», а «Одинокий ездок»; не «Бонни и Клайд», а «Одинокие бандиты»; не «Отражения в золотом зрачке», а «Отражения в одиноком зрачке» и т. д. Потому что все они — об одиночестве.

Одиночество — сквозная метафора этих фильмов.

Одиночество как категория биологического бытия. Библейское одиночество.

Одиночество как категория социального бытия, одиночество общественной единицы.

О нем сейчас много пишут на Западе. Словосочетание «толпа одиноких» стало расхожим социологическим термином. Однако художник — не социолог. Точнее, не только социолог. Еще точнее, он еще и социолог. Толпы его обычно мало интересуют — его вниманием владеют единичные характеры, из которых, между прочим, слагаются толпы. В том числе и «толпы одиноких». Исследуя же характер, художник в той или иной степени превращается в социолога, поскольку человеческий характер возникает, меняется и проявляет себя в рамках определенного общества.

Прописные эстетические истины... Но важно подчеркнуть с самого начала: «Полуночный ковбой» и есть воплощение этих истин.

История стара — многократно рассказанная история о человеке, обманутом великой «американской мечтой» и потому обреченном на одиночество.

Родился обычный американский мальчишка. Мать на время подбросила его бабке, потом исчезла, сгинула. Так и остался Джо в доме бабушки Салли. Рос, можно сказать, без присмотра: старушка была добра к нему, но больше времени уделяла одному ковбою средних лет, чем родному внуку, который был ей не очень-то нужен. Вырос, служил в армии, вернулся в родной Техас (бабка уже умерла), поработал мойщиком посуды во второразрядной ресторации, скопил денег и, облачившись в ковбойскую форму, подался за счастьем в Нью-Йорк. Надумал наживать капиталы единственным способом, в котором чувствовал себя компетентным,—любовью. Взимать с богатых стареющих женщин плату «за любовь». Не потому, что был порочен или циничен,—напротив, был он неискушен и наивен и, подобно младенцу, не ведал разницы между добром и злом. Никто никогда не объяснял ему, что продавать себя — грех; и, видя, что все кругом продается и покупается, он в меру собственной неискушенности решил: «грех» — это обманывать, продавать плохой товар за хороший или сидеть без денег. Если же без обмана, то ничего дурного в этом нет. Лишь после он понял, что к чему.

Альфонса из Джо, разумеется, не вышло (в этом все дело): подвела провинциального простачка невинность и душевная порядочность, и все обернулось, как в известной притче о теленке, покушавшемся съесть волка. Затем после многих трагикомических приключений судьба свела Джо с таким же неудачником, Энрико Сальваторе Риззо, по прозвищу «Крыса», калекой-итальянцем, который зарабатывал на пропитание мелким жульничеством. Рико сперва надул провинциала (не упускать же возможность!), но потом приютил бездомного Джо у себя в трущобе. Они стали друзьями, вместе голодали, мерзли, бедствовали, вместе лелеяли мечту о Флориде, «земле обетованной», где много солнца и кокосовых орехов. А потом Рико заболел, и переселение во Флориду из «золотой мечты» превратилось для Джо в вопрос жизни и смерти единственного друга. Доведенный до отчаяния, он добыл деньги на путешествие способом, не пользующимся одобрением полицейских властей. И вот, когда до Майами осталось несколько километров, а несостоявшийся альфонс окончательно решил поставить крест на доходной «профессии» и начать жизнь заново, Рико умер у него на руках прямо в автобусе. Джо снова один, только уже без иллюзий, без утешительной наивности, без надежды.

Эта история рассказана в романе американского писателя Лео Джеймса Хорлихая «Полуночный ковбой». За опущением некоторых эпизодов содержание романа перенесено на экран. Фильм американский: снят в США американской фирмой, исполнители главных ролей Джон Войхт (Джо) и Дастин Хоффман («Крыса» — Рико) — тоже американцы. Режиссер — англичанин Джон Шлезингер, постановщик известных картин «Любовь... любовь?», «Дорогая», «Вдали от безумствующей толпы».

Шлезингер «переписал» роман американского писателя не только на другой язык (кино), но и на другой манер: английский. Он убрал свойственный южанину Хорлихаю налет патологии, поступившись отдельными сценами, которые выглядели бы на экране соблазнительно сенсационно. Он выявил и углубил заложенный в романе юмор характеров и ситуаций. Больше того, Шлезингер заострил социально-критическую направленность

«ПОЛУНОЧНЫЙ КОВБОЙ» (Midnight Cowboy). США, 1968. Автор сценария Уодло Солт (по роману Джеймса Хорлихая). Режиссер Джон Шлезингер. Оператор Адам Холендер. Композитор Джон Берри и Нильссон. В ролях: Джон Войхт, Дастин Хоффман.

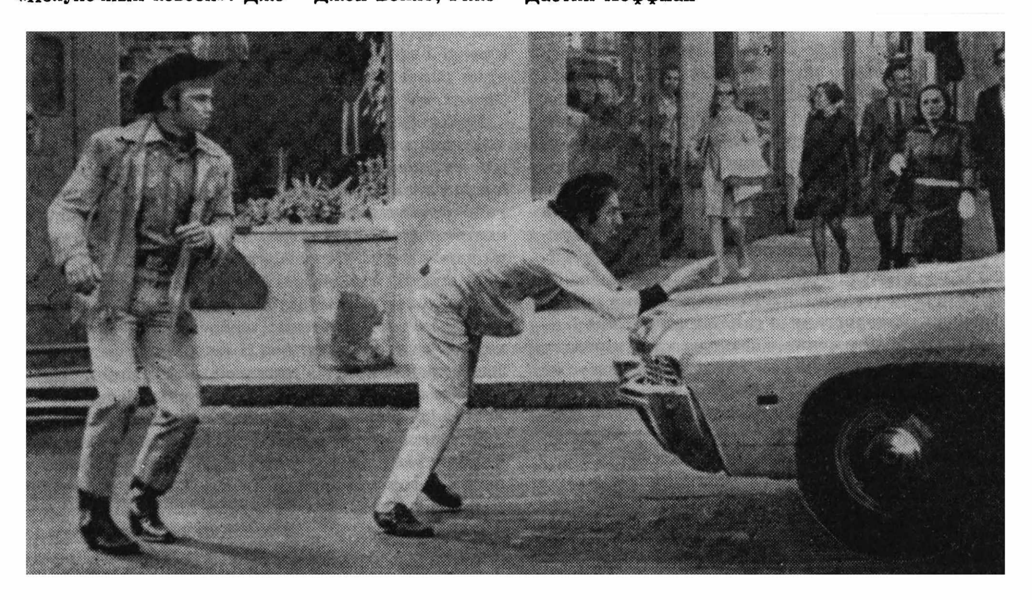
литературного первоисточника, для чего слегка видоизменил, «выпрямил» характер главного действующего лица.

У Хорлихая простота Джо носит прямо-таки патологический характер, граничит едва ли не с глупостью. Оттого и происходящее с ним в романе нередко воспринимается как сугубо частный, почти исключительный случай. В фильме Джо неискушен, наивен и доверчив, но отнюдь не туп, а главное — здоров. Он стопроцентный «продукт» «одноэтажной Америки», взросший на ее стандартных представлениях и стандартной же социальной мифологии. Он не примитивен — он действительно прост. Не врожденная ущербность толкает его на легкий заработок альфонса — погоня за «американской мечтой», детски наивная вера в то, что возможны и полное равенство, и успех, и деньги, что мусорщик и вправду может стать миллионером, а мойщик посуды — президентом и т. д. и т. п. Шлезингер прокомментирует этот живучий миф ядовитым кадром: вооруженный сапожными щетками Рико склонился над тремя парами обуви — он равно волен чистить сапоги такому же бедолаге, как он сам (Джо), наводить глянец на ботинки полисмена (предержащие власти), полировать туфли богато одетого господина («хозяева»). Полное равенство и свобода выбора!..

Итак, на экране — парень, добровольно и не без воодушевления выходящий на панель, зорко и жадно высматривающий добычу. Проститутка мужского рода... Такое, кажется, и в западном кино, давно разрушившем всякие моральные «табу», способно вызвать шок у зрителей. Однако Шлезингер вовсе не хотел поразить пресыщенного зрителя повествованием об эротической одиссее деревенщины. Режиссера отнюдь не интересовала пикантная, если не сказать нечистоплотная, исключительность сюжета. Сомнительные похождения «ковбоя» были для него не целью, а средством. Шлезингер хотел с помощью весьма непривычного предмета рассказа подчеркнуть, акцентировать привычные, ставшие нормой, но в основе своей противоестественные, драматические, по сути дела, страшные вещи: равнодушие людей друг к другу и, в конечном счете, к самим себе, душевную и сердечную пустоту, алчную погоню за наслаждениями, которая убивает в человеке человека, жажду суррогатов бытия, которая заменила давно утраченные ценности жизни, и тупую и неодолимую власть чистогана, перед которым бессильны и власть природы и общественная власть... Шлезингер взял себе в картину «из ряда вон» выходящий «случай», социально-патологический «объект», чтобы, опираясь на его «остраненность», увидеть старый мир заново. Этот выбор оправдал себя лишь частично. Но об этом позже. Пока вернемся к нашему герою...

Джо у Шлезингера — тип, характер, порожденный средой, дитя «американской мечты». Имя у него удивительно стандартное — Джо, фамилия говорит сама за себя — Бак («buck» на американском сленге значит «доллар»). Он претендует на то, на что, как постоянно внушали ему телевидение, радио, реклама и газеты, имеет полное право: на легкую обеспеченную жизнь, то есть на американский вариант счастья. В конце

«Полуночный ковбой». Джо — Джон Войхт, Рико — Дастин Хоффман





«Полуночный ковбой». Дастин Хоффман и Джон Войхт

концов, каждый добивается успеха как может, а бизнес есть бизнес. Джо фильма не противостоит обществу, напротив, он идет ему навстречу, он плоть от плоти этого общества и готов разговаривать с ним на одном языке, лишь бы все было по-справедливому. Справедливости, однако, нет и в помине... Оттого происходящее с ним в фильме воспринимается как закономерность. Связь человеческого характера и внешних обстоятельств прочна, камера отбирает лишь то, что позволяет проследить мытарства и взросление души, высвобождающейся из мертвой хватки мифа ценой невероятных и невозместимых затрат.

Так «прочитал» американскую притчу Джон Шлезингер.

Впрочем, и притча об «американской мечте» тоже воздействовала на английского режиссера. «Полуночный ковбой» обнаруживает не свойственный Шлезингеру ранее динамизм. В фильме много действия, почти нет затянутых планов и длительных экспозиций, характерных для его прежних картин, диалог сведен до минимума, упрощен эмоционально и драматургически. Темп американской жизни — скорости, мелькание лиц и предметов, истерическое напряжение «крысиных гонок» («rat race»), захвативших страну, ежесекундно творимое насилие — передан в лихорадочном чередовании микроэпизодов, в аритмии движения камеры (это прежде всего касается «наплывов»), в кричащих контрастах цветового решения кадра, в обрывках телепрограмм и радиопередач, вмонтированных в изображение и фонограмму, в резких переходах от одного режима съемки к другому, от цвета к черно-белому кадру.

Опирающийся на сугубо точное, подчас «неореалистическое» воспроизведение действительности, фильм аллегоричен в основе. Аллегория определила поэтику картины. Объективное изображение перемежается «наплывами» (воспоминания детства, материализованные фантазии, сны). Куски телевизионных программ и радиопередач на «сниженном», пародийном уровне комментируют и происходящее и душевное состояние героя: «Открылся охотничий сезон!» — возглашает диктор по радио, когда Джо устраивается в автобусе, следующем до Нью-Йорка; в номере гостиницы Джо, только что ставший жертвой афериста Рико и получивший первый удар по своей провинциальной доверчивости, с искаженным от боли и совершенно потерянным лицом глядит в телевизор, на экране которого одинокая хозяйка обряжает предмет своей нерастраченной любви — комнатную собачонку — в парик, штанишки и бюстгальтер.

Многие кадры выражают тему с откровенной наглядностью. Толпа спешит по своим делам и не обращает внимания на распростертого на асфальте человека; останавливается один Джо. Рука ювелира убирает из витрины драгоценную безделушку, которой залюбовался «ковбой». Над одинокими героями, затерявшимися в электрическом «раю» огромного города, простирает лучи искусственное неоновое солнце, солнце-паук. Не только кадры — вещи становятся символом в объективе Шлезингера. Например, ковбойский костюм и транзисторный приемник Джо.

Ковбои — живая архаика из тех недавних, но уже ставших баснословными времен, когда рождалась и крепла «американская мечта», когда в нее еще можно было верить. В фильме «мечта» выступает, однако, в скоморошьем обличье ковбойской «выкладки». В ней столько же от правды, сколько в Джо от ковбоя: несуразный по нынешним временам ковбойский костюм — олицетворение мифа, который на протяжении фильма так же изнашивается перед лицом жизни, как махрятся и залосниваются (камера не забывает это фиксировать) курточка Джо, его пестрая рубаха и джинсы.

В конце фильма ковбойское снаряжение отправляется в мусорный бак, куда ему и дорога. Это еще один символический кадр: вместе с платьем попададает на свалку и самый миф.

Неподобающе комичный символ «мечты» и тот конкретный способ, который избирает Джо для ее уловления,— источник иронии во многих ситуациях и диалогах картины. Основа комического — разительное несоответствие между непорочностью души и внутренней цельностью героя и в полном смысле «мифической» (от слова «миф»), аморальной и скверной «профессией», в которой он безуспешно пытается утвердиться.

Транзистор — другая ипостась «мечты», вернее, ее проводник. Без телевидения, радио, газет и прочих средств массовой информации мифы сегодня существовать не могут, и «американская мечта» в этом отношении не исключение. И радио и телевизор создают в представлении Джо фиктивную картину мира. Приближение к реальности изгоняет фикции из сознания и из жизни Джо Бака, а с ними исчезают телевизор (задолжавшего «ковбоя» выставляют из отеля) и транзистор, который друзья сдают в ломбард (опять символ!) за пять долларов.

«Мечта» предает, и человек остается один на один с жизнью, с самим собой. Приходит одиночество, и комедия первой половины фильма, когда наивность героя, его слепая вера в миф служили стимулом шутовского действа, постепенно оборачивается трагедией.

Шлезингер не боится «лобового» противопоставления. Реальность и «мечта» подчеркнуто контрастируют. Миф маскируется под действительность, прикидывается рекламой, игрой огней, блеском витрин, сюрреалистическими видениями преображенного наркотиком сознания. Реклама скачет по экрану фейерверком красок, нагло напирает на зрителя, кидается в лицо, вытесняет все остальное за пределы кадра. Миф пожирает человека — и во весь экран возникает огромный размалеванный ухмыляющийся рот. В то время как человек ни разу не занимает собою в фильме всего экранного пространства, в картине много вещей, снятых крупным планом; для человека в мире вещей остается слишком мало места. Самые яркие, самые кричащие краски оставлены авторами картины для вещей, опредмечивающих «мечту». Обманутые ею люди сняты сдержаннее, строже.

Затертый вещью, сбитый мифом с пути молодой герой Шлезингера, подобно персонажам других американских (и не только американских) фильмов, загнан в себя. Он движется в толпе, но от нее отделен (объектив берет в фокус лицо и плечи Джо, остальные люди расплываются пестрыми силуэтами), потому что он еще не знает, что другие так же одиноки, как он. Когда он это поймет, камера покажет его в потоке нью-йоркцев, не выделяя среди прочих. Теперь он будет идти по Бродвею, тревожно прижимая к себе своего маленького друга — транзистор. Время суток меняется на экране: день — вечер — день — вечер, но фигура Джо занимает в композиции кадра одно и то же строго определенное место. Сколько бы он ни шел, от одиночества и от себя самого ему не уйти.

Одиночество просачивается в фильм, окрашивая изображение в свой цвет — в пронзительную холодную синеву поздних нью-йоркских сумерек. Многие кадры красивы безупречной графической завершенностью картин Пикассо «голубого» периода: нищий на тротуаре, девушка с разлетающимися черными волосами, зябко вжимающаяся в каменную стену, лицо Джо с провалами глазниц на фоне плетеной металлической решетки.

К чести режиссера надо заметить, что он стремился не поддаваться соблазну поспекулировать на изображении социальных и других уродств жизни, превратив их в предмет кинематографического «ширпотреба», как это происходит, скажем, в фильмах Якопетти. Комнатенка Рико, например, грязна и неустроена, однако никакого смакования «сырой», натуралистически поданной фактуры здесь нет. Насилие и жестокость, оборотная сторона одиночества и ожесточения души, как правило, уводятся Шлезингером в сны и видения Джо и лишь к концу картины «врываются» в изображение (сцена ограбления). Но и тут монтажная стыковка кадров подчеркивает, насколько вынужденна для Джо эта акция, насколько чужда жестокость его натуре — из номера гостиницы герой перенесен в мчащийся автобус, который уносит Джо с тяжело больным другом подальше от того, что произошло в этой гостинице.

В Джоне Войхте Шлезингер нашел великолепного актера. Войхт играет очень сдержанно и мягко (при том, что роль у него весьма эмоциональная), играет, даже выражением глаз раскрывая этапы духовной эволюции Джо: от восторженного оптимизма деревенщины, попавшего в большой город, через горечь разочарования в людях, ожесточение и отказ от иллюзий — к одиночеству окончательно преданного и все потерявшего человека. Джо начала и Джо конца фильма — два разных лица, и дело здесь не в гриме и не в костюме. Как писал поэт:

> Только змеи сбрасывают кожи,
> Мы меняем души, не тела.

Рядом с Войхтом, который буквально живет на экране, острые «характерные» краски, какими пользуется талантливый Дастин Хоффман, поначалу даже раздражают. Его Рико сыгран изящно, с блеском и виртуозностью, но именно сыгран. Впрочем, чем дальше движется фильм, тем глубже и строже становится актер.

Трагедия Джо не в том, что жизнь крепко его поцарапала. Настоящая трагедия заключается в том, что его «великую иллюзию» разделяют миллионы американцев, что это иллюзия национальная, уходящая «корнями» в историю страны. Джо верит в «мечту» потому, что сам он здоров физически и духовно. Нездорово общество, и оно может принять «мечту» лишь как фикцию. Сам же Джо думать не умеет, а потому принимает «мечту» на веру, хуже того — как руководство к действию, и поэтому неизбежно вступает с обществом в конфликт. Следствие— социальное одиночество.

Фильм исследует несостоятельность «мечты» в двух аспектах: фарсово-комическом («одиссея» несостоявшегося альфонса) и философско-трагедийном. В образной структуре картины здоровое человеческое естество противостоит болезни социального организма.

Противопоставление больного и здорового достигает накала в двух сценах, следующих одна за другой. Первая — вечеринка типа «хэппенинг», которую устраивают состоятельные оригиналы и на которую приходят Джо с Рико. В сущности, это нечто вроде истерического шабаша под модерн с выпивкой, едой (что и привлекло друзей) и наркотиками — «форменный психодром», по образной реплике Рико. Для воссоздания на экране этого психоделического «рая» использован весь технический арсенал цветного кинематографа. Самые невероятные соединения красок, среди которых нет ни одной естественной: зыбкие, плывущие, изменяющиеся на глазах формы; странные бесовские видения, уродливые маски, словно со-

шедшие с картин Босха и напоминающие бредовые образы феллиниевской Джульетты («Джульетта и духи»); прерывистая, дергающаяся или, напротив, неопределенно тягучая электронная музыка. Разум не находит опоры в этом апофеозе искусственного и скорбного разврата.

Интимная сцена в квартире у брюнетки, куда Джо, бросив Рико, попадает прямо с вечеринки, решена весьма и даже излишне «откровенно». Контраст с предыдущими кадрами разителен: «мягкие гармонирующие цвета; неспешная экспозиция эпизода; ровное движение камеры; спокойное, постепенно набирающее силу музыкальное сопровождение. Взятая вне контекста фильма, эта сцена вызвала бы внутреннее сопротивление. А в общей композиции картины она, думается, оправдана, хотя метод съемки граничит здесь с натурализмом и вкус изменяет режиссеру. Справедливости ради следует заметить, что не только в этой, но и в других сценах Шлезингер порой опасно близко подходит к сенсационности — упрек, который можно ему предъявить с полным основанием. Не однажды на протяжении фильма режиссер утрачивает чувство меры и злоупотребляет прозрачной эротической символикой (сцена в кинотеатре на 42-й улице, отдельные кадры «наплывов»).

И вот здесь пришло время сказать о главном идейном и художественном просчете картины. Желая увидеть мир через «ковбоя», Шлезингер увидел все-таки «ковбоя», но не мир. Вернее — увидел часть мира. Ту его часть, где, как говорится, порок торжествует, а добродетель наказывается, где все наоборот, наизнанку, где не только святыни, но и элементарная совесть ежедневно, ежечасно насилуются, оскверняются, безжалостно растаптываются. Что ж, показ задворок, «черного хода» буржуазной цивилизации сам по себе заслуживает одобрения, иначе просто не стоило бы сейчас столь подробно писать о фильме. Но только дело в том, что в самом описании трущоб, низин жизни Шлезингеру не хватило не только меры и такта, но и просто таланта. Собственно говоря, Шлезингер в своем «Ковбое» так и не дотянул до подлинных высот как кинематографического, так и социального, философского обобщения. По существу, дно жизни, ее уродства и язвы у Шлезингера не всегда обличаются, а иногда только демонстрируются. Не чувство омерзения к происходящему, а чувство снисхождения к происходящему, если не примирения с происходящим проходит через такие кадры. Изобразительные «роскошества» только усиливают это чувство...

Заключительный эпизод «Полуночного ковбоя» (смерть Рико) — из лучших, если не самый сильный в фильме. Он решен в той безукоризненно простой манере, с которой не могут соперничать никакие операторские «изыски».

Еще тогда, когда на экране в радужном лубочном трафарете, пародирующем штамп коммерческого кинематографа, оживали грезы Рико о Майами, возникало опасение: что если мечта двух друзей о Флориде, их последняя иллюзия — все та же «американская мечта»? Прозаический пейзаж настоящей Флориды, отснятый в приглушенных, как бы слегка выцветших серовато-блеклых тонах, укреплял в подобном предположении. Однако художественная логика фильма убеждала в другом: «мечта» — миф, следовательно, состояться не может. Смерть Рико убивает миф окончательно и бесповоротно.

Последние кадры показывают Джо Бака на заднем сидении автобуса. Внешне он спокоен, только взгляд его обращен внутрь. Правой рукой он поддерживает и прижимает к себе тело друга, как прижимал в свое время транзистор. Между камерой и героем — выгнутое зеркало автобусного окна, по которому скользят отражения пальм и многоярусных экзотических отелей. Но экзотика его больше не трогает: она вовне, и он надежно отгорожен от нее тем, что крепче любой стены,— пленкой одиночества, которая отражает все, не пропуская ничего.

«Полуночный ковбой» снят интересно. Многие критики Запада называют его лучшим американским фильмом 1969 года. Вряд ли они правы. Во всяком случае вехой в развитии кинематографа этот фильм не стал. Хотя в нем имеется немало чисто кинематографических находок, его авторы не сказали принципиально нового слова в трактовке темы. Говоря о слабостях картины, нельзя не отметить в заключение одно чрезвычайно важное обстоятельство. Срывы в натурализм и известное смакование нравственных уродств в «Полуночном ковбое» менее всего следует понимать как частные недостатки одного Шлезингера. Срывы «Ковбоя» — это срывы целого направления в современном кино Запада, которое, искренне желая порицать изъяны буржуазного бытия, в итоге приходит к их пусть весьма мрачному и жестокому — но всего лишь констатированию. Очевидно, поэтому картина Шлезингера получила поддержку конформистской критики в Америке и Европе.

Болгария

В окрестностях Софии и Плевена итальянский режиссер Эрипрандо Висконти снимает фильм по роману Жюля Верна «Михаил Строгов». На съемках занято тридцать болгарских актеров. В беседе с корреспондентами постановщик «Строгова», высоко оценивая профессиональное мастерство и гостеприимство болгарских коллег, отмечал, что сотрудничество с кинематографией социалистической страны представляется ему весьма перспективным.

Венесуэла

По приглашению венесуэльского фильмофонда и трех университетов — Каракаса, Мериды и Маракаибо — Венесуэлу посетила группа прогрессивных итальянских кинематографистов, представляющих «Кооператив независимого кино». Итальянские гости показали 32 фильма, созданных членами этого кооператива, ставящего целью избежать диктата продюсеров и влияния коммерческого кино. Необходимость борьбы за кино, которое ставило бы острые политические проблемы и было бы свободно от власти киномонополий и крупных продюсеров, весьма близка и понятна венесуэльцам, ибо экраны этой страны заполняют американские и мексиканские коммерческие ленты. По возвращении из Каракаса молодые итальянские кинематографисты Анна Лайоло, Гуидо Ломбарди и другие рассказали на страницах газеты «Унита» о перспективах развития венесуэльского кинематографа. Так, они отмечают, что еще в 1968 году в связи с проведением «Первой Выставки латиноамериканского документального кино» в Венесуэле возникло прогрессивное направление «Терсер Сине», ставившее задачей отражение на экране реальной жизни страны, отказ от эскейпизма и равнодушия, анализ социальных политических, экономических, культурных явлений, пропаганду передовых идей. Новое кино показало, например, страшные условия жизни трудящихся в трущобах на окраинах Каракаса, Мериды, Маракаибо. Киноклуб университета Маракаибо организовал еженедельные выездные просмотры. Киноцентр при университете в Мериде снимает учебные и документальные фильмы на актуальные темы. Серьезным препятствием является отсутствие учебных заведений, которые готовили бы национальные кадры кинематографистов. Единственной школой служат телестудии, выпускающие рекламные телефильмы и развлекательные ревю. В Венесуэле вопрос о приобретении и показе фильмов находится целиком в ведении крупных прокатных фирм. Нет также закона, ограничивающего ввоз иностранной кинопродукции, поэтому голливудские и мексиканские фильмы бесконтрольно заполняют экран. В этих условиях наиболее эффективным является непосредственное обращение режиссеров к зрителям — они показывают снятые полулюбительским образом фильмы, минуя официальные и коммерческие пути. Таковы среднеметражные ленты: «ТВ-Венесуэла» режиссера Соле, в которой анализируются телепрограммы и показан их спекулятивно-рекламный характер; «Обновление» Мийерстона — о студенческих выступлениях и полицейских репрессиях в университетах; «Хватит!» Уливе и другие.

Интересную работу проводит группа в Каракасе, возглавляемая Якобо Борхесом. Она создает документальные и короткометражные художественные фильмы о жизни городских окраин, поселков, деревень. Эти ленты получили название «непрерывного кино». По своим целям это движение напоминает «свободные киножурналы», выпускаемые в Италии Чезаре Дзаваттини, Уго Грегоретти и их последователями. В своей деятельности венесуэльские документалисты опираются на опыт не только Дзаваттини, но и советского кино первых лет революции, в частности на практику Дзиги Вертова, имя которого им хорошо известно.

•

Американский режиссер Питер Йетс, постановщик фильма «Буллит», начинает в Венесуэле съемки своей новой картины «Война Мэрфи». В главной роли Питер О'Тул, в числе других участников — французский актер Филипп Нуаре.

ГДР

На студии ДЕФА снимается двухсерийная картина «Леонора Б. из Потсдама». Сценарий написан Хайнцом Камнитцером по мотивам романа Арнольда Цвейга «Молодая женщина 1914-го года». «В своей книге,— рассказывает постановщик Эгон Гюнтер,— Цвейг рисует впечатляющие картины немецкого общества в канун первой мировой войны. Средствами кино мы хотим воссоздать атмосферу той эпохи, рассказать о людях, которые в обстановке шовинистического опьянения нации сумели противостоять милитаристским настроениям, бороться с ними. Именно такой образ предстоит создать исполнительнице главной роли Юте Гофман. Ее Леонора проявила незаурядную силу характера, порвав со своей средой и открыто выступив против предрассудков».

Испания

Режиссер Педро Портабелья снимает фильм под рабочим названием «Человек из мрака». В главной роли — актер Кристофер Ли, создатель пресловутого «образа» чудовища

Дракулы. Однако это не фильм ужасов, а авангардистский фильм-этюд, посвященный личности этого актера. Один из продюсеров картины — известный режиссер Луис Буньюэль — также появится на экране вместе с Ли. Другой участник фильма — известный художник Хоан Миро.

●

Неподалеку от Альмерии испанский режиссер Тито Эрнандес ведет съемки фильма «Дела человеческие». Играют в этой картине Жан Сорель и Ира Фюрстенберг. В живописной долине, ставшей постоянным местом съемок американских, итальянских и прочих вестернов, работают еще две группы: итальянская под руководством режиссера Серджо Леоне снимает фильм «Опусти голову» с участием Рода Стайгера и Джеймса Коберна, а американская — картину «Дуэль на пистолетах» с участием Кирка Дугласа.

Италия

Нанни Лой — постановщик фильма «Четыре дня Неаполя» — вновь обратился к судьбе этого крупнейшего города итальянского юга. Он ставит фильм «Спакканаполи-спаккатутто» — это имя одного из персонажей традиционной неаполитанской комедии, злополучного неудачника. Как заявил режиссер в своем интервью агентству АНСА, это будет «фильм, обличающий положение в сегодняшнем Неаполе — городе, который пожирает самого себя. Я сравниваю Неаполь,— сказал Лой,— с Пульчинеллой; внешне его маска весела, а в действительности трагична, двусмысленна и парадоксальна, а сам он идет к гибели. Неаполь, подобно Пульчинелле, «играет роль», надевает маску, чтобы скрыть истинное состояние дел». «Внутренняя боль» — таков подзаголовок фильма.

Сюжет написан самим режиссером, который хорошо знает город и его жителей. Как и «Четыре дня Неаполя», новая картина будет сниматься без сценария, будет лишь либретто и целый ряд «схем», которые можно менять в зависимости от обстоятельств. Все окончательные уточнения будут вноситься перед самым началом съемки той или иной сцены. По мнению Лоя, это даст ему возможность шире использовать советы и жизненный опыт неаполитанцев. На основные роли (их будет десятка три) режиссер пригласил профессиональных неаполитанских актеров, остальные сыграют непрофессиональные исполнители. Натурные съемки в Неаполе займут около четырех месяцев. Лой выступает также в качестве одного из продюсеров, чтобы полностью разделить весь риск по созданию этого социального фильма.

В настоящее время Нанни Лой занят как актер. Вместе с Лино Вентура и Мирей Дарк он снимается в совместном итало-французском фильме «Бриллиант Бикини» — пародии на гангстерские фильмы 30-х годов.

●

В последнее время одним из самых распространенных в Италии жанров коммерческого кино являются фильмы о жуликах и бандитах — так называемые «ограбления по-итальянски». Все внимание постановщиков этих картин сосредоточено на подготовке и осуществлении ограбления. Несомненно, один из самых видных постановщиков фильмов про бандитов — Карло Лидзани. Однако его «бандитские» фильмы коренным образом отличаются от обычной коммерческой продукции — достаточно напомнить о его «Бандитах в Милане» — фильме, представляющем интересную попытку не только документальной реконструкции подлинного события, но и острого социального анализа и критики. Также социальны и его фильм о бандитизме на Сардинии «Барбаджа» и романтическая итало-болгарская лента «Любовница Граминьи» — о смелом бандите, защитнике крестьян. Ныне Лидзани готовится начать съемки еще одного фильма о бандитизме — об итало-американской преступной организации, орудующей в США и подчинившей себе американский уголовный мир — «Коза ностра». Фильм будет создан в строго документальной манере (такая же реконструкция событий, как в «Бандитах в Милане»), а в основу его ляжет дело гангстера Джо Валачи. Название картины — «Бумаги Валачи». Этот американский босс гангстеров сделал сенсационные признания журналисту Питеру Маасу, написавшему книгу «Бумаги Валачи», сразу же ставшую в США бестселлером. Съемки будут происходить почти целиком в Нью-Йорке, на главные роли режиссер пригласил Уоррена Битти и Тури Ферро.

●

Известный прогрессивный режиссер-документалист Лино Дель Фра снимает фильм по книге Джанни Родари «Торт в небе». Это один из немногих фильмов для детей, который снимается в Италии. В веселой современной сказке Родари высмеиваются многие итальянские порядки, показаны консерватизм и жестокость правящих кругов, армии, полиции. Вместе с взрослыми артистами-профессионалами в картине снимаются дети с римских окраин.

●

В одном из последних интервью Федерико Феллини поделился своим недавним опытом работы на телевидении. Пока что его телефильм «Цирк», посвященный трудному ремеслу клоунов, заставляет о себе говорить главным образом из-за

необычайно высокой его стоимости. Это фильм совместного производства (Италия, Франция, ФРГ, США), он будет показан по телевидению в этих четырех странах. Вместо ранее предусмотренных 55 минут продолжительность его 1 час 25 минут; Феллини считает, что средств на его создание было ассигновано если не мало, то, во всяком случае, в обрез. Феллини сильно перерасходовал отпущенную сумму и из-за этого не получит никакого гонорара — все уйдет на покрытие перерасхода. Опытом работы для телевидения Феллини доволен. По его словам, здесь он работает с меньшим напряжением, более раскованно и свободно, чем в кино, не так ощущает лежащий на нем груз ответственности. А его контакт с материалом гораздо более непосредствен, и это благотворно сказывается на результатах.

В фильме снимаются Джульетта Мазина, Альберто Сорди, Анита Экберг и другие известные актеры. Предполагается, что эта своеобразная кинопоэма, в которой режиссер опять возвращается к воспоминаниям и увлечениям своего детства, завершится грандиознейшим спектаклем, условно называемым «Похороны цирка», где кульминационным моментом станет чтение «Завещания клоуна» Чарли Чаплином.

●

Клаудиа Кардинале пробует свои силы на подмостках варьете, решив попасть в число артистов, записывающихся на пластинки. «Я никогда в жизни не пела,— заявила актриса,— но теперь я вижу, что это очень просто». Вместе с Анри Шаррьером, известным под именем Папильон, Кардинале снимается в новом фильме «Мотылек», где исполняет роль певицы. Постановку осуществляет французский режиссер Жак Эрман по повести Анри Шаррьера, которая числилась в прошлом году



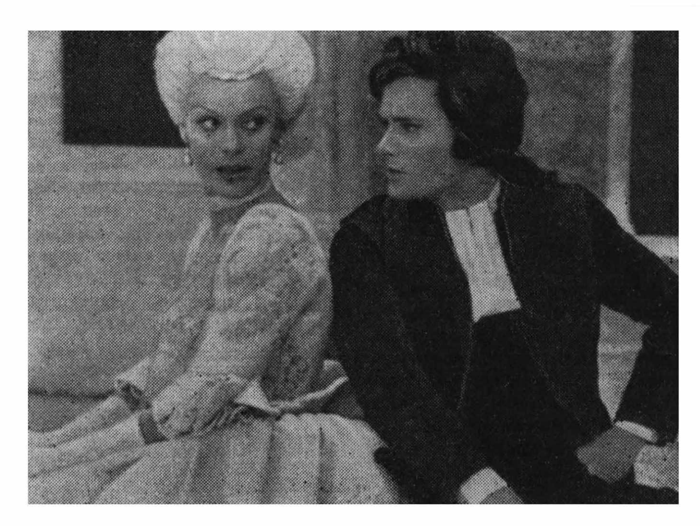
Клаудиа Кардинале и Анри Шаррьер готовятся к съемкам фильма «Мотылек»

среди бестселлеров на европейском книжном рынке. Второй фильм, в котором снимается актриса, представляет собой экранизацию, но на сей раз связанную с литературным оригиналом высокого уровня — романом Лиона Фейхтвангера «Гойя». Роль Гойи в итальянской версии сыграет Франсиско Рабаль, а самой Кардинале предстоит воплотить на экране образ герцогини Альба.

●

Ренато Кастеллани, некогда бывший одним из пионеров неореализма («Два гроша надежды»), недавно закончил в Риме постановку фильма «Недолгий сезон» — модификацию классического сюжета о Ромео и Джульетте. В 1953 году он экранизировал шекспировскую драму с Лоуренсом Харви и Сюзанн Шанталь в главных ролях. «Недолгий сезон» строится в излюбленном режиссером жанре романтической любовной истории с трагическим финалом — молодая пара иностранцев встречается на улицах современного Рима в короткие дни студенческих каникул; внезапно возникшее чувство погибает среди условностей «цивилизованной» жизни. Кастеллани поручил исполнение главных ролей двум молодым, но уже достаточно популярным актерам — Кристоферу Джонсу и Пии Дегемарк, которая несколько лет назад сыграла главную роль в фильме Бу Видерберга «Эльвира Мадиган».

Леонард Уайтинг, получивший известность благодаря своему дебюту в фильме Франко Дзеффирелли «Ромео и Джульетта», сыграл Казанову в картине Кастеллани



●

Луиджи Коменчини, постановщик комедии «Все по домам», недавно снял сразу две ленты: «Ничего не знаю о ней» с участием Филиппа Леруа и Паолы Питагоры и «костюмную» экранизацию мемуаров Казановы. Первая картина была с одобрением принята критикой, а вторая имела довольно значительный кассовый успех. Воодушевленный этим, Коменчини приступает к новой работе — экранизации «Пиноккио», которая будет осуществляться одновременно в двух вариантах — кинематографическом и телевизионном.

Куба

Провинция Пинар-Дель-Рио стала местом съемок первого цветного кубинского фильма «Дни воды». Режиссер картины Мануэль Октавио Гомес известен по фильмам «Мачете вступает в бой», «Тулипа», «История одного боя».

В новом фильме Гомеса рассказывается о Кубе 30-х годов. Отсталость, суеверие людей и попытки их преодоления — вот главная тема картины. Основные съемки будут проходить в Сумидеро — в здании суда и старой провинциальной тюрьме. В фильме примут участие жители этого района. Вместе с исполнительницей главной роли Идалией Анреус будут сниматься Рауль Помарес и Адольфо Мартинес Касадо.

Польша

В кинематографическом объединении «Старт» утвержден ряд сценариев, которые в ближайшее время запускаются в производство. Сценарий Владислава Терлецкого «Бунтовщик» посвящен памяти героя Польши Ярослава Домбровского. Иренеуш Иердынский в своей киноповести «Кардиограмма» рассказывает о жизни молодого врача, работающего в глухом селе. Кшиштоф Конколевский и Януш Маевский в традициях остросюжетной «сенсационной» драматургии написали сценарий фильма «Замолчавший телефон». В сценарии Александра Стибор-Рыльского «Агент № 1» использованы мотивы одноименного романа Станислава Войткевича, рассказывающего о драматической судьбе поляка, который принимал участие в греческом движении Сопротивления во время второй мировой войны.

●

Витольд Лесевич приступил к постановке исторического фильма «Болеслав Смелый» по сценарию, написанному им в соавторстве с Владиславом Терлецким. Главный оператор картины — Чеслав Свитра. Центральную роль предстоит воплотить на экране Игнацы Гоголевскому, в остальных ролях заняты Александра Шленска, Казимеж Опалинский, Здислав Морозовский, Мечислав Войт, Леон Немчик, Станислав Мильский, Ежи Зельник.

●

Анджей Пиотровский после успешного дебюта в игровом кино («Знаки на дороге», о котором уже писал наш журнал), обратился в своей следующей работе к одной из традиционных тем польского искусства и литературы — освоению западных земель республики в первые послевоенные годы. Само название фильма «Ловушка» предполагает драматизм, острые коллизии, накал борьбы. В «Ловушке» снимаются актеры Анджей Копичинский, Иоанна Ендрыка-Хамец и советский актер Бруно Оя.

США

Знаменитая киноактриса времен немого кино, прозванная «невестой Америки», Мэри Пикфорд передала в дар Американскому киноинституту оригиналы своих пятидесяти фильмов, относящихся к периоду 1909—1913 гг. и выпущенных одной из старейших фирм «Байограф». Историки кино впервые получили в свое распоряжение этот любопытный архив. История этого дара довольно необычна: Пикфорд удалось собрать за долгие годы почти половину всех фильмов со своим участием (около 70 лент), в том числе самые старые. Актриса намеревалась в завещании самым категорическим образом выразить свою волю — уничтожить после ее смерти все старые картины с ее участием. Пикфорд опасалась, что эти первые картины могут повредить ее славе, приобретенной благодаря фильмам, созданным в двадцатилетие между 1913 и 1933 годами. Однако недавно актриса передумала. Теперь в США готовится большая ретроспектива, посвященная Мэри Пикфорд. Многие старые фильмы с Пикфорд поставлены режиссером Битцером; вместе с Пикфорд в них снимались Дороти и Лилиан Гиш, Лайонелл Барримор и другие актеры,

●

Фред Циннеман, постановщик фильмов «Отныне и во веки веков», «Человек на все времена», четырежды удостоенный премии «Оскар», был вынужден подать в суд на фирму «Метро-Голдвин-Майер». Режиссер должен был начать съемки фильма по роману французского писателя Андре Мальро «Условия человеческого существования», но за четыре дня до начала съемок фирма их отменила, нарушив договор с Циннеманом.

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Город первой любви», 10 ч. Автор сценария С. Нагорный. Новеллы: «Царицын — 1919 год», «Сталинград — 1929 год». Режиссер-постановщик. Б. Яшин. Главный оператор В. Шейнин. Главный художник Н. Усачев. Композитор Е. Птичкин. Звукооператор Р. Берз.

«Сталинград — 1942 год» и современные новеллы. Режиссер-постановщик М. Захариас. Главный оператор П. Лебешев. Главный художник А. Фрейдин. Композитор Р. Леденев. Звукооператор Я. Потоцкий.

В главных ролях: Е. Алекина, М. Вандова, Н. Гвоздикова, Н. Егорова, Л. Константинова, О. Остроумова, М. Одинцова, Е. Фетисенко, Б. Галкин, В. Григорьев, Н. Касымшанов, А. Неймышев, В. Носик, Ю. Орлов, К. Сорокин, С. Садальский, А. Соловьев, Л. Филатов, А. Халецкий, А. Якунин.

«Операция «Трест» (по мотивам романа Л. Никулина «Мертвая зыбь»), 1-я серия — 9 ч., 2-я — 9 ч., 3-я — 10 ч. Автор сценария А. Юровский. Режиссер-постановщик С. Колосов. Главный оператор В. Железняков. Главный художник М. Карташов. Композитор Ю. Левитин. Звукооператор В. Крачковский.

В главных ролях: И. Горбачев, Д. Банионис, А. Джигарханян, А. Иноземцев, А. Сафонов, Е. Гуров, В. Кольцов, Д. Днепров, Г. Некрасов, В. Кузнецов, Б. Оя, Л. Касаткина, А. Адоскин, М. Погожельский, Г. Гай, И. Власов, А. Кацынский, В. Якут и другие.

Киностудия «Ленфильм»

«Начало», 9 ч.

Авторы сценария Е. Габрилович, Г. Панфилов. Режиссер-постановщик Г. Панфилов. Главный оператор Д. Долинин. Главный художник М. Гаухман-Свердлов. Композитор В. Биберган. Звукооператор Г. Гаврилова.

В главных ролях: И. Чурикова, В. Теличкина, Т. Степанова, Л. Куравлев, М. Кононов, Н. Скоморохова, Т. Бедова, Ю. Клепиков, Г. Беглов, Ю. Визбор, В. Васильев и другие.

Киностудия «Азербайджанфильм» имени Д. Джабарлы

«Хлеб поровну», 7 ч.

Автор сценария А. Ахундова. Режиссер-постановщик Ш. Махмудбеков. Главный оператор Т. Ахундов. Главный художник Ф. Багиров. Композитор В. Адыгезалов. Звукооператор К. Сеидов.

В главных ролях: К. Раджибли, Т. Намазова, Ф. Алиев, Х. Мамаев, М. Мирзоев, Ч. Кулиев, Д. Мамедова, А. Мамедова, Э. Инякина, С. Мустафаева, Ф. Салаев, А. Джавадов, А. Гасанзаде, С. Басир-Заде, А. Юсиф-Кызы.

Киностудия «Узбекфильм»

«Чрезвычайный комиссар», 9 ч.

Авторы сценария О. Агишев, А. Хамраев. Режиссер-постановщик А. Хамраев. Главный оператор Х. Файзиев. Главный художник Э. Калантаров. Композитор Р. Вильданов. Звукооператор К. Бурибаев.

В главных ролях: С. Чокморов, А. Джигарханян, С. Яковлев, В. Козел, Х. Умаров, Н. Рахимов, Н. Жантурин, Р. Агзамов, Р. Пирмухамедов, П. Саидкасымов.

Киностудия «Туркменфильм»

«Рабыня» (по мотивам рассказа А. Платонова «Такыр»), 8 ч.

Автор сценария и постановщик Б. Мансуров. Главный оператор Х. Нарлиев. Главный художник Ш. Акмухамедов. Композитор Р. Реджебов. Звукооператор Ч. Аннахалов.

В главных ролях: А. Одаев, Г. Нурджанова, Н. Гельдыева, Т. Алейников, Х. Нарлиев, С. Каррыев, Х. Овезгеленов, Б. Аннанов, С. Атаева.

«Фитиль» № 96 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.

«Нахлебник» («Мосфильм»). Автор сценария И. Суслов. Режиссер-постановщик А. Сахаров. Оператор Е. Гимпельсон. Художник И. Шретер. Звукооператор И. Любченко.

В ролях: Е. Шутов, В. Этуш.

«На свалку» (ЦСДФ). Автор М. Вознесенский. Режиссер К. Широнин. Звукооператор Ю. Зорин.

«Перед экзаменом» («Союзмультфильм»). Автор В. Лифшиц. Режиссер и художник Н. Лернер. Оператор Е. Петрова. Звукооператор Б. Фильчиков.

Главный режиссер журнала А. Столбов. Главный редактор С. Михалков.

Зарубежные фильмы

«Господин Никто» (по одноименному роману Богомила Райнова), 11 ч.

Производство Студии художественных фильмов (Болгария). Автор сценария Богомил Райнов. Режиссер Иван Терзиев. Оператор Димо Коларов. Художники Константин Джидров, Искра Личева. Композитор Георгий Генков.

В ролях: Коста Цонев, Марита Бёме, Георгий Черкелов, Северина Тенева, Асен Миланов, Искра Хаджиева, Андрей Чапразов.

«Птицы и гончие», 8 ч.

Производство Студии художественных фильмов (Болгария).

Автор сценария Васил Акьов. Режиссер Георгий Стоянов. Оператор Виктор Чичов. Художник Ангел Ахрянов. Композитор Кирил Дончев.

В ролях: Стефан Мавродиев, Кирил Господинов, Константин Коцев, Мая Драгоманьска, Коста Карагеоргиев, Петр Слабаков.

«Король прессы из Гамбурга» («Я, Аксель Цезарь Шпрингер»), 10 ч.

Производство Студии телевидения (ГДР).

Авторы сценария Карл Георг Эгель, Гарри Чепук. Режиссер-постановщик Хельмут Кретциг. Главный оператор Ганс Хайнрих. Главный художник Георг Кранц. Композитор Вольфганг Пич.

В ролях: Хорст Дринда, Ирене Корб, Норберт Кристиан, Хайнц Шольц, Вольф Кайзер, Отто Мелис, Аннекатрин Бюргер, Вольфганг Грезе, Ирма Мюнх.

«Ее судьба» («Течет река»), 9 ч.

Производство Студии художественных фильмов КНДР.

Автор сценария Ю Хон Хек. Режиссеры Чан Ун Ган, Пак Тон Ен. Оператор Ко Ен Гю. Художник Ким Чоль Гю. Композитор Ким Чи Ень.

В ролях: Чан Кен Хе, Ким Ен Хи, Цой Тэ Хен, Ким Тон Гю, Ким Ен Джо, Ли Ту Им, Ли Сан Джин.

«План операции сорван» («Полярная звезда»), 10 ч.

Производство Студии художественных фильмов КНДР.

Автор сценария Хон Гэ Сок. Режиссер Рю Чхоль Чхон. Оператор Цой Тхе Гук. Художник Ли Хемр. Композитор Цой Су Дон.

В ролях: Ча Ге Рен, Пак Им Сун, Ким Рен Джо, Хван Ен Ир, Кан Хе Сон, Ри Чу Ок, Ким Ын Су.

«Человек, который совратил Гедлиберг» (по мотивам рассказа М. Твена), 3 ч.

Производство творческого коллектива «Иллюзион» (Польша).

Автор сценария Здислав Сковрусьский. Режиссер Ежи Зажицкий. Оператор Веслав Рутович. Художник Анатоль Радзинович. Композитор Анджей Мундковский.

В ролях: Ханна Малковска, Зофья Ямры, Леон Немчик, Казимеж Опалиньский, Бронислав Павлик.

«По следу Тигра» («Мост»), 10 ч.

Производство студии «Боснафильм» (Югославия).

Авторы сценария Джордже Лебович, Предраг Голубович. Режиссер Хайрудин Крвавац. Оператор Огнен Миличевич. Художник Владимир Тадей. Композитор Боян Адамич.

В ролях: Бата Живойинович, Слободан Перович, Борис Дворник, Реля Башич, Сабина Миятович, Боро Бегович, Йован Яничиевич, Игорь Гало, Вильгельм Кох-Хооге, Ханьо Хассе.

«Том Джонс» (по роману Генри Филдинга «История Тома Джонса Найденыша»), 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.

Производство «Вудфолл филм продакшнз» (Англия).

Автор сценария Джон Осборн. Режиссер Тони Ричардсон. Оператор Уолтер Лассали. Художник Тед Маршал. Композитор Джон Аддисон.

В ролях: Альберт Финни, Сюзанна Йорк, Хьюг Гриффит, Эдит Эванс, Джордж Дивайн, Дэвид Уорнер.

«Триста спартанцев», 11 ч.

Производство «20-й век — Фокс» (США).

Автор сценария Джордж Сент-Джордж. Режиссер Рудольф Матэ. Оператор Джоффри Ансворт. Художник Арриго Эквини. Композитор Манос Хадзидакис.

В ролях: Ричард Иген, Ральф Ричардсон, Диана Бейкер, Барри Коу, Дэвид Фарре, Дональд Хьюстон, Анна Синодину, Джон Кроуфорд, Роберт Браун.

«Прекрасные времена в Шпессарте», 11 ч.

Производство «Индепедент» — «ЦСК-фильм» (ФРГ).

Автор сценария Гюнтер Нойман. Режиссер Курт Гофман. Оператор Рихард Ангст. Художники Вернер и Изабелла Шлихтинг. Композитор Франц Гроте.

В ролях: Лизелотта Пульвер, Гаральд Ляйпниц, Виви Бах, Ханнелоре Эльснер, Татьяна Заис, Йоахим Тиге, Рудольф Ромберг, Ганс Рихтер, Катрин Аккерман.

«Срок семь дней» (по роману Пауля Хендрикса), 10 ч.

Производство «Рокси-фильм» (ФРГ).

Автор сценария Эрнст Флюгель. Режиссер Альфред Форер. Оператор Эрнст В. Калинке. Художник Макс Меллин. Композитор Ганс-Мартин Маевский.

В ролях: Иоахим Фуксбергер, Конрад Георг, Хорст Тапперт, Отто Штерн, Артур Рихельман, Пауль Альберт Крум, Роберт Мейн, Бруно Даланский, Карин Хюбнер, Фритьоф Фирок, Дагоберт Вальтер, Петер Гунтерман, Гюнтер Бет.

«Приключения в загородном доме» («Господин президент — генеральный директор»), 9 ч.

Производство «Фильм Коперник» — «Стори фильм» (Франция).

Авторы сценария Жак Вильфрид, Жан Жиро, Жак Демар. Режиссер Жан Жиро. Оператор Эдмон Сешан. Художник Сидней Беттекс. Композитор Раймон Лефебр.

В ролях: Клод Риш, Жакелин Майан, Пьер Монди, Кристиан Марэн, Мишель Калабрю, Марио Мачадо, Франс Рюмилли, Томми Дюггэн.

Реплики

Без церемоний...

В журнале «Юность» (1970, № 3) напечатана статья А. Егорова «Цветы живые». В этой статье есть абзац, посвященный документальному телевизионному фильму «Завод» режиссера В. Лисаковича. Приведем этот абзац целиком, он этого заслуживает.

«Несколько месяцев назад вышел в телеэфир фильм «Завод» В. Лисаковича. О Металлическом. И хотя немалая уже доля похвал досталась режиссеру, и мне и моим знакомым с ЛМЗ хочется спорить с телекартинками(?!) Семьдесят минут бездуховного железа показал экран, а если обращались авторы к рабочим, то с удивительно однообразным и, простите, несколько глуповатым вопросом: «Как вы относитесь к труду?»

Вот и все. Всего один абзац, а фильма, над которым долго, упорно работал большой коллектив людей, фильма, о котором писали и спорили, как не бывало. Оказывается, все, что дал этот фильм, это «семьдесят минут бездуховного железа» да еще однообразные и глуповатые (sic!) вопросы, с которыми в нем обращаются к рабочим.

Доказательств никаких. Аргументов — ни одного. Разбор фильма даже не начинался. Просто Александр Егоров размахнулся и... одним мановением своей критической десницы отправил в небытие произведение своих товарищей. А ведь речь идет об одном из тех, не таких уж частых произведений нашей кинематографии (и не только кинематографии), которые затрагивают магистральную тему времени — тему труда, вбирающую в себя судьбы, дела, чаяния людей новой, социалистической индустрии. О картине, которая при всех просчетах, связанных главным образом с данью авторов специфике телефильма (банальность, привычность анкетной формы, затянутость интервью и ритмические сбои), как нам довелось не раз убедиться, заражает зрителя своей искренней увлеченностью, воодушевлением и неподдельной взволнованностью темой.

Ничего этого Александр Егоров не замечает, не хочет видеть.

Выругавшись, он просит: «простите». Увы, развязность, безапелляционная и бездоказательная брань, заменяющая критику, — все это не ново и все это достаточно скверно выглядит, чтобы у кого-нибудь сохранилось желание поддержать диалог с Александром Егоровым. Во всяком случае, до тех пор, пока он не научится разговаривать с товарищами по-товарищески. И будет критиковать не для того, чтобы оскорбить, а для того, чтобы углубить понимание проблемы, защитить какую-то точку зрения, помочь критикуемым, хотя бы и в результате сурового разбора, подняться на новую, высшую ступень в творчестве, в мастерстве.

Странно, что редакция такого хорошего журнала, как «Юность», не удержала вовремя своего автора. Думается почему-то, что если бы такая ретивость была проявлена в разговоре о, предположим, повести прозаика X. или стихах поэта Z., редакция «Юности» с нею не примирилась бы. Иное дело — фильм. Тут, видимо, все возможно.

Обидно...

Встречи с читателями

Состоялись встречи редакционной коллегии и авторского актива журнала «Искусство кино» с читателями. В Москве, в Колонном зале Дома союзов вместе с членами редколлегии М. Королевой, Д. Орловым, К. Парамоновой, В. Санаевым, Е. Сурковым, Р. Юреневым и С. Юткевичем в беседе со зрителями приняли участие артисты, режиссеры, критики, писатели, композиторы Э. Брагинский, Н. Губенко, Г. Капралов, Э. Климов, А. Кузнецов, Ю. Левитанский, И. Макарова, Г. Панфилов, Э. Рязанов, Г. Тараторкин, Н. Федосова, М. Фрадкин, С. Фрейлих, И. Чурикова, Г. Чухрай, Л. Шепитько. На вечере, в концертной его части, выступили артисты О. Анофриев, О. Аросева, В. Белокуров, Л. Голубкина, Б. Рунге, Д. Сагал, А. Солоницын, В. Шалевич, поэтесса Б. Ахмадулина, композитор Я. Френкель и другие.

Редколлегия и коллектив сотрудников журнала «Искусство кино» выражают горячую товарищескую благодарность всем принявшим участие в этом вечере.

Выездная бригада журнала в составе заместителя главного редактора Д. Орлова и заведующего отделом зарубежного кино Д. Шацилло провела несколько встреч со зрителями в городе Риге. В этих встречах приняли участие поэтесса и сценарист Б. Ахмадулина и режиссер Э. Климов.

В Свердловске перед читателями журнала выступала бригада в составе ответственного секретаря редакции, члена редколлегии М. Сулькина, литературного сотрудника журнала критика А. Зоркого, актрисы О. Гобзевой, художника «Ленфильма» М. Гаухман-Свердлова, композитора В. Бибергана.

Редакция выражает горячую благодарность общественным организациям Риги и Свердловска, а также руководящим работникам Бюро пропаганды советского киноискусства О. Зиминой, Ю. Левицкому, Г. Соломонику за отличную организацию этих встреч.

Все предложения и советы читателей будут внимательно изучены и учтены редколлегией журнала.

Индекс 70402

В ДВЕНАДЦАТОМ НОМЕРЕ ЖУРНАЛА «ИСКУССТВО КИНО» ЧИТАЙТЕ:

Готовясь к XXIV съезду КПСС

Калтай МУХАМЕДЖАНОВ. ...В труд моей республики

В. КРЫМОВ (заместитель директора Автозавода имени И. А. Лихачева). На заводской территории

В. ДЬЯЧЕНКО. Парадоксы современного фильма (дискуссионные заметки)

Рецензии на фильмы «Преступление и наказание», «Директор», «Ночной звонок», «Наш марш»

Из новой книги стихов Ю. Левитанского «Кинематограф»

В. САНАЕВ. Заключение дискуссии об образе современника в кино

С. БЕЗКЛУБЕНКО. В предвидении телевидения

За рубежом

Статьи А. ЗОРКОГО о международном кинофестивале в Карловых Варах, Н. ИГНАТЬЕВОЙ о новых венгерских фильмах

Сценарий

ВСЕВОЛОД ВИШНЕВСКИЙ. Киноперереложение пьесы «Первая Конная»